ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XIV
1977

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie.

Rédacteur en chef adjoint:

ION ZAMFIRESCU

Membres:

SIMION ALTERESCU
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
MIHAI FLOREA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOŞARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaires scientifiques de réduction:

ION CAZABAN (Théâtre, Cinéma)
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (Musique)

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, paraît une fois par an.
Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à «ILEXIM-Serviciul Export-Import Presă», P.O.Box 136—137, télex 11226, Str. 13 Decembrie nr. 3, 70116, Bucureşti, România, ou à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei — 71104, tél. 50.56.80.

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125 — 71021, Bucureşti, tél. 50.76.80
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XIV, 1977

L'INDÉPENDANCE ET L'AFFIRMATION NATIONALES, ASPIRATIONS PERMANENTES DANS LA CRÉATION ROUMAINE

GHEORGHE CIOBANU, Créations populaires rurales et urbaines inspirées de la Guerre d'Indépendance 3
ELENA ZOTTOVICEANU, La Guerre d'Indépendance et la création musicale du XIXe siècle 13
MANUELA GHEORGHIU, Le Cinéma — un allié de l'histoire 27
OLGA FLEGONT, Le Théâtre populaire — entité de la durée spirituelle dans l'histoire de la culture roumaine (I) 33
MIHAI FLOREA, La Guerre d'Indépendance et le théâtre de l'époque 45
ILEANA BERLOGEA, L'Idée de l'Indépendance dans la dramaturgie roumaine 53
LETIȚIA POPA, Signification de l'espace théâtral. À propos de la mise en scène du drame historique *Capul*, par Mihnea Gheorghiu. 61

RECHERCHES

A. GRÜNBERG MATACHE, Construction, personnages et fonctions du temps dans *l'Andromaque* de Racine 67
ȘTEFAN NICULESCU, La Syntaxe en musique 81
SPERANȚA RĂDULESCU, La Lecture psycho-sémiotique du message musical . . . 89

CHRONIQUE

Théâtre — Théâtrologie *(Medeea Ionescu)* 93
La Vie musicale *(Luminița Constantinescu)* 97
Chronique du cinéma *(Manuela Gheorghiu)* 100

COMPTES RENDUS

Cinematograful românesc contemporan (1949—1975) (Marina Constantinescu) 105
ION ZAMFIRESCU, *Drama istorică universală și națională (Ileana Berlogea)* 109
MANUELA GHEORGHIU, *Filmul și armele (George Littera)* 111

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Enesciana, vol. I; Macarie Ieromonahul, *Opere*, vol. I *(Vasile Șirli)* 112
Muzica și publicul (Costin Cazaban) 113
OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*, vol. II—III *(Constantin Stihi-Boos)*; vol. IV *(Elena Zottoviceanu)* 115
MARIA VODĂ CĂPUȘAN, *Teatru și mit (George Chiriță)* 123
A. BĂLEANU, C. BĂLTĂREȚU, *Cultura spectacolului teatral (Ion Cazaban)* . . . 126
EUGEN PRICOPE, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cîntece de pustiu (Lucia-Monica Alexandrescu)* 128
IOANA MĂRGINEANU, *Frank Wedekind, un precursor (Adriana Hass)* 129
D. I. SUCHIANU, C. POPESCU, *Shakespeare pe ecran (Olteea Vasilescu)* 131

TRAVAUX PARUS

Théâtre — Cinéma — Musique 133
Disques de musique roumaine (Anca Jalobeanu) 134

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRÉATIONS POPULAIRES RURALES ET URBAINES INSPIRÉES DE LA GUERRE D'INDÉPENDANCE*

Gheorghe Ciobanu

Les événements politiques importants de la vie des peuples ont de tout temps engendré des créations poétiques et musicales — ou exclusivement musicales — concrétisant les pensées et les espoirs, encourageant les masses, glorifiant ceux qui incarnaient les aspirations du peuple, exaltant les héros. Chez les Roumains à partir — pour ne citer que les époques plus rapprochées de notre temps — du XVIIIe siècle, lorsque eut lieu la révolte de Horia, en Transylvanie (1782), puis à l'occasion de la révoluton de 1821, de la révolution de 1848, de l'Union de la Munténie avec la Moldavie (1859) et de la Guerre d'Indépendance dont nous célébrons cette année le centenaire. Le désintéressement à consigner les chansons contemporaines de ces événements —celles, surtout datant de la fin du XVIIIe siècle et du début du siècle suivant — fit que seule la tradition orale en ait gardé quelque écho jusqu'à ce jour. Ainsi, au cours de la dernière décennie on pouvait encore recueillir des chansons sur Horia[1], cependant que la chanson *Mugur mugurel*[2], qui date du temps de Tudor Vladimirescu, circule encore de nos jours. Le développement social et culturel qui suivit la révolution de 1821 rendit possible la consignation et la conservation de toute une série de créations poétiques et musicales se rattachant à la révolution de 1848[3], dont certaines peuvent être entendues aujourd'hui encore, comme *Deșteaptă-te Române* (Réveille-toi, Roumain), *Sfîntă zi de libertate* (Jour sacré de la liberté) et d'autres.

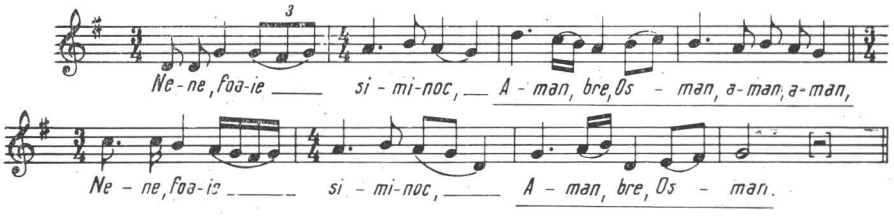
Le frémissement révolutionnaire ne s'éteignit pas dans le cœur des foules avec les derniers sursauts de la révolution de 1848, mais continua longtemps à s'amplifier. La tension du peuple entier, qui aspirait vers plus de liberté — tant sociale que politique — remporta une première et éclatante victoire par l'acte de l'Union de 1859, lequel fut chanté — et l'est encore de nos jours — dans la célèbre *Hora Unirii* (La Ronde de l'Union).

Mais la formation d'un État national exigeait, afin que le peuple roumain puisse se développer en toute liberté, l'affranchissement de la suzeraineté turque qui durait depuis plusieurs siècles. Le moment opportun fut en 1877, lorsque les armées roumaines ont contribué, aux côtés des armées russes, à vaincre le Croissant ottoman. Pour la mobilisation psychique des masses avaient commencé à paraître, tout de suite après l'Union, des créations exaltant la bravoure dont avaient fait preuve naguère un Étienne le Grand, un Vlad Țepeș (L'Empaleur), un Michel le Brave et tant d'autres, lesquels ont porté à un degré toujours plus haut l'idée de liberté. Les actes d'héroïsme des soldats roumains à l'occasion de la guerre ont prouvé au monde entier que sur le territoire de l'ancien royaume de Decebal vivaient les descendants des vieux Daces, non moins téméraires et assoiffés de liberté que leurs ancêtres. La musique devait accompagner les soldats, en les encourageant dans ce combat aussi, depuis le passage du Danube et les assauts de Griviță, Smîrdan, Opanez et jusque, en passant par l'occupation de Plevna, au retour à leurs garnisons. Durant toute cette période, la création musicale s'avéra beaucoup plus variée et plus riche qu'elle n'avait été à l'occasion des événements précédents, attendu que le niveau même de la culture en général, et, implicitement, celui de la musique, était bien supérieur après l'Union des Principautés. La vie musicale était plus intense, surtout après la fondation des deux conservatoires de musique de Jassy (1860) et de Bucarest (1864). Auparavant aussi, mais surtout pendant la Guerre d'Indépendance et dans la période qui suivit immédiatement après, furent créées des pièces instrumentales, pour la fanfare, des ouvrages lyriques et lyriques-dramatiques, des chansons patriotiques, des danses mondaines (quadrille, polka, galop, mazurka), différentes *hora*, avec ou sans texte. Toute cette variété de genres est due, évidemment, aux professionnels et nous parvint surtout sous la forme d'ouvrages imprimés et, en moindre mesure, sous forme de manuscrits; il y eut pourtant aussi des créations des masses populaires des villes et des villages. Ayant circulé surtout oralement, celles-ci ont disparu pour la plupart, du moins en tant que texte joint à la mélodie. Certaines revues, pas toujours contemporaines des événements, telles: *Columna lui Traian*, *Contemporanul*, *Revista poporului*, *Izvorașul*, etc., ont publié des textes de chansons inspirés

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des événements de 1877, d'autres textes nous furent conservés dans d'importants recueils de folklore[4], alors que des mélodies — et même des romances — il en reste très peu, dans quelque manuscrit en notation neumatique et surtout dans la pratique orale. L'affirmation est valable aussi pour les mélodies de danse, quoique après 1880 le nombre des recueils — imprimés ou restés en manuscrit — contenant cette sorte de création commença à augmenter[5].

Dans ce qui suit nous nous occuperons des créations populaires — dans le strict sens du mot —, et des genres en quelque sorte hybrides de la production urbaine: romances, chansons, marches et musique des *lautars*. Nous chercherons à déterminer, autant que possible, leur origine, ainsi que — surtout en ce qui concerne les textes — leurs rapports avec la création plus ancienne. Pour le début, nous avons choisi une chanson trouvée — lors d'une visite dans le village de Bistriţa (département de Mehedinţi), en 1957 — dans les archives de la revue *Izvoraşul*, ayant paru entre 1919 et 1940 grâce à la passion et aux efforts matériels du prêtre Gh. N. Dumitrescu.



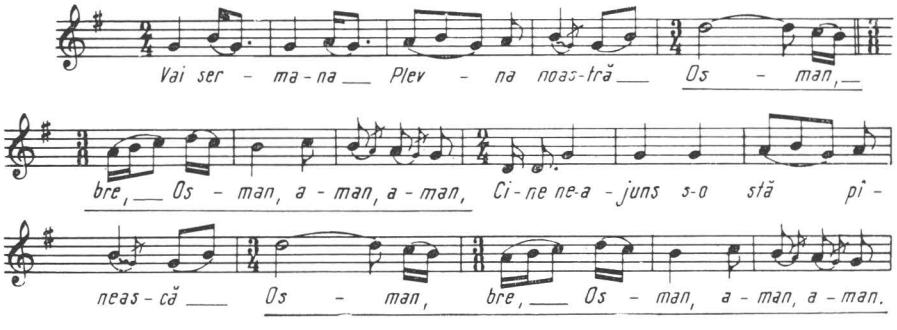
Exemple 1

«Feuille d'immortelle des sables
Aman * *bre, Osman aman, aman*
Feuille d'immortelle des sables
Aman bre, Osman
Chaque ville avec sa chance,
Seule Plevna brûle dans le feu
Osman Pacha au milieu
Avec son épée plantée dans le feu (...)
Les chasseurs viennent de la vallée
Vêtus de toile cirée
Portant bonnets de fourrure et pompons
Étincelants comme le beau soleil
Que Dieu te garde
De la lutte des chasseurs
Car ils se mettent dos à dos
Et luttent jusqu'à la mort»

La chanson, portant le numéro d'enregistrement 401, fut recueillie en 1908 — ainsi qu'il en fut spécifié — par Al. N. Moţ du village de Bistriţa, département de Mehedinţi.

Dans *Vicleimul din Tîrgu-Jiu*, recueilli par Const. Brăiloiu et H. H. Stahl et publié dans *Sociologie Românească* (1, 1936, no. 12, p. 15—30), et ensuite dans un tirage à part, il y a trois variantes de la chanson susmentionnée: les numéros 2 a b c (p. 7 et 9)[6].

Nous donnons la 2e variante pour qu'on puisse se rendre compte de l'affinité qui existe entre ces pièces pour ce qui est de la mélodie aussi bien que pour le texte.



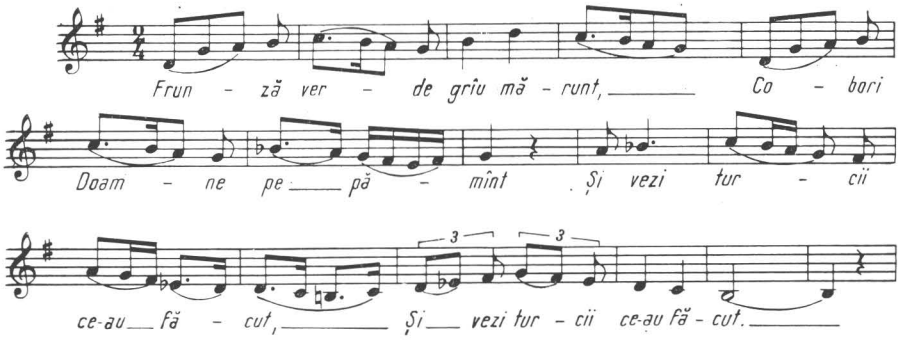
Exemple 2

Le caractère tonal de la mélodie plaide en faveur d'une origine pour le moins citadine. Néanmoins les vers sont créés après le mètre populaire, ce qui contribua en grande partie à la faire pénétrer dans le circuit oral.

Parmi les très rares chansons publiées à une époque plus proche de celle de leur apparition, il y a aussi la suivante, ayant paru dans *Arta*, 3, 1894, no. 7 (supplément).

* interjection d'origine turque, signifiant grâce! pardon!

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

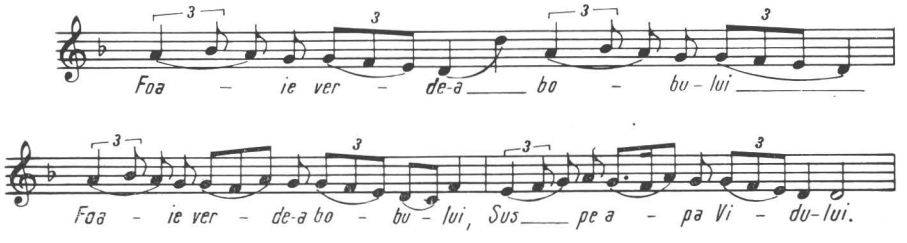


Exemple 3

«Feuille verte de petit blé
Seigneur, descends sur la terre
Et vois ce que les Turcs ont fait (bis)».

Les procédés chromatiques utilisés, ainsi que le final sur la tierce (le *si* de la gamme inférieure) qui évoque certaines *makamat* orientales, nous incitent à attribuer la mélodie aux *lautars*.

Par contraste avec la mélodie précédente, celle qui suit est une création populaire authentique, découverte dans un manuscrit en notation psaltique, datant de 1883; elle fut copiée dans son cahier par G. Roşulescu, élève dans la IV-e classe du séminaire de Curtea de Argeş. Pour son origine populaire plaident aussi bien la structure, le système des cadences et la forme architectonique, que le texte avec sa métrique et ses images poétiques:



Exemple 4

«Feuille verte de la fève
Plus haut sur l'eau du Vidu
Et sur celle du Vidişor,
À l'auberge de Iancu
Où le Vidu a fait un détour,
Gît un soldat blessé,
Pensant à sa maison,
À ses enfants et à sa femme;
Il a laissé des nourrissons,
Nulle part il ne trouve pitié» [7]

Les deux derniers vers nous révèlent une triste réalité. On sait que le plus dur de la guerre a été supporté par les masses populaires, en premier lieu par les paysans, des rangs desquels périrent 4 065 du total des 4 293 morts [8]. L'attitude des grands propriétaires terriens comme aussi celle des gouvernants à l'égard de ces humbles paysans qui ont largement prouvé qu'ils pouvaient être des héros fut des plus inhumaines; ceux qui étaient restés à la maison étaient obligés de peiner sur les terres du boyard, en négligeant leur propre avoir; les enfants de ceux qui se surpassaient en bravoure ne trouvaient nulle part un appui. Cette triste situation nous est dévoilée dans la presse de l'époque mais aussi — d'une façon assez directe — par la chanson populaire, comme on peut s'en rendre compte des vers cités. Et ce n'étaient pas seulement les enfants, les vieillards et les épouses des soldats partis pour le front qui étaient dépourvus de tout appui, mais ceux-là mêmes qui luttaient pour l'Indépendance et qui ne faisaient l'objet d'aucune attention de la part des classes auxquelles cette indépendance conférait tous les avantages. C'est ce qui ressort avec clarté de la poésie de V. Alecsandri, *Eroii de la Plevna* (Les Héros de Plevna):

«Sur les routes, à travers villes et villages,
dans la neige
L'on voit passer isolés ou par groupes
Des malheureux aux vêtements déchirés laissant
passer le froid
Qui pénètre jusqu'aux moelles, plus perçant que le fer.
Nus, pâles, rompus de faim et fourbus de fatigue
Tirstes, frissonnants de froid sous le fouet de
l'âpre hiver

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

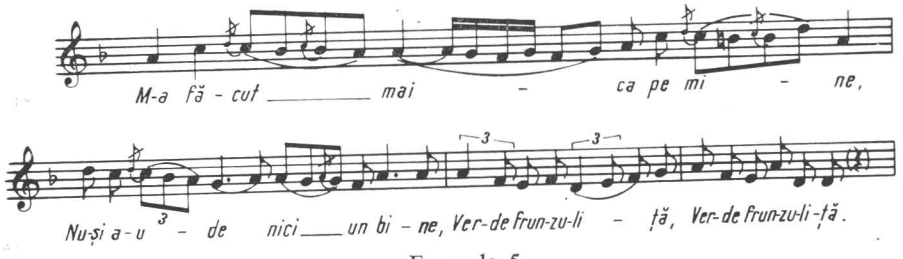
Et tendant vers les gens une main tremblante...
Qui sont ces miséreux dépouillés et affamés?
Les héros de Plevna... Les voici! Ah! qui pourrait le croire?
Tout homme en les voyant en pleure de pitié
Et moi, je pleure de honte... De voir au pays de l'hospitalité
Les braves de la Roumanie demander de l'aumône!
.....
Quel crime attire sur leur tête pareil châtiment?
Quel crime?... La lutte dure sur le champ de la victoire!
Quel crime? L'héroïsme, le sublime dévouement
Pour défendre le pays et son indépendance!» [9]
.....

Ce traitement inhumain n'était pas mérité par ces héros, d'autant plus que ceux qui disposaient des biens matériels avaient eu bien soin de se mettre à l'abri. C'est Al. I. Odobescu qui nous le dit, dans une conférence donnée à l'Athénée de Bucarest le 25 mars 1878, lorsqu'il cite ces vers:

«Les armées sont face à face
Les majors aux ambulances
Les colonels au loin
Les généraux aux frontières [10]».

Cette attitude et l'oppression de plus en plus accentuée ont eu pour résultat la série des révoltes qui commença en 1888 et qui atteignit son point culminant en 1907!

Les créations populaires se référant à la guerre — il s'agit, bien entendu de celles qui nous sont restées — ont souvent un contenu pouvant s'appliquer d'une façon générale à toutes les périodes de guerre comme dans le cas de la chanson suivante, que nous avons prise dans le manuscrit mentionné de 1883, preuve qu'il a circulé en 1877—1878:



Exemple 5

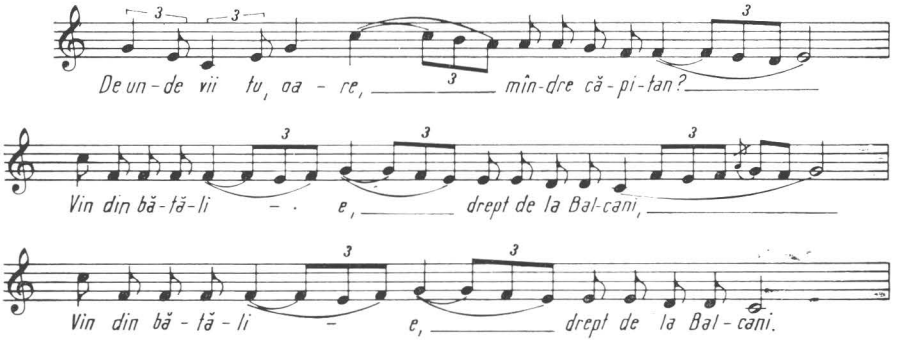
«Ma mère m'a mis au monde
Elle n'en trouva aucune joie
Feuille verte (bis)
Ma mère a mis au monde le garçon que je suis
Elle m'a emmailloté, m'a bercé,
M'a bercé avec le pied
Pendant qu'elle filait sa quenouille
Je devins plus grand
Mon père m'emmena avec lui.
Je susi un garçon ⟨ma mère⟩ m'a mi sau monde
Elle m'allaita avec du lait
M'emmaillota dans des langes
Me berça dans le berceau.
Vendredi ma mère me mit au monde
Samedi elle me baptisa
Dimanche elle me maria
Lundi je partis à l'armée
Et un autre jour ⟨...⟩
Je quittai la maison, je quittai la table
Je quittai la belle épouse
Avec les petits enfants à table
L'un dit: père, père,
J'ai le cœur transpercé
L'autre dit: mère, mère
Je me sens les jambes coupées
J'ai laissé ma femme
Semer du vent
Du vent, du basilic
Neuf lopins mis ensemble
Là où le lopin est plus foncé
Saches que je me suis éloigné;
Là où le lopin est plus pâle,
Saches que je suis mort
Là où le lopin est plus touffu
Saches que je suis revenu»

Outre les vers et les images spécifiques aux chansons de guerre, la poésie contient aussi des vers propres aux chansons épiques (vers, 14—17) [11]. Mais si les vers sont populaires, la mélodie est plutôt celle d'une chanson-marche, que les soldats chantent pendant les longues marches, ainsi qu'on peut se rendre compte du refrain même. Par conséquent la mélodie ne saurait avoir une origine populaire authentique.

La chanson qui suit a connu une circulation plus large que les précédentes. Elle fut recueillie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

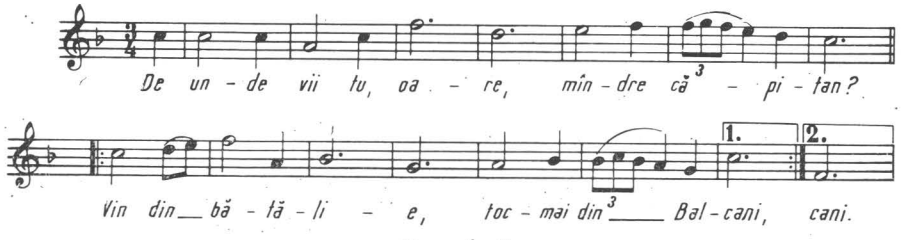
aussi bien en Munténie qu'en Moldavie[12]. Nous l'avons prise du même cahier de G. Roşulescu, de 1883. La mélodie et le texte constituent des créations de circulation urbaine.



Exemple 6

«— D'où viens-tu donc, fier capitaine
— Je viens de la bataille, tout droit des Balkans (bis)
— Ne connaîtrais-tu pas, fier capitaine
Un soldat qui porte le nom de Dan?
— Mais si, je ne le connais que trop, il a même été à mon service
Et dans la bataille avec honneur il est mort
Viens avec moi, tu seras ma mariée
Viens avec moi, tu es capitaine.
— Dussé-je savoir que je deviens impératrice
Point ne serai d'un autre la mariée.
Puisque le sort m'a privé de mon époux
Aujourd'hui au couvent avec le Christ je me marie
— Gentille femme, sur mon bras
Tu es sans prix, mon petit ange!
— Serais-ce bien toi, Dan, mon cher époux
Ton nom, Seigneur, soit applaudi»

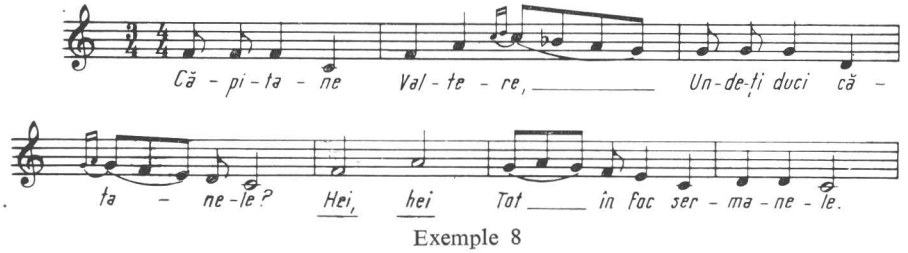
Le même texte circula aussi sur une pure mélodie de romance, comme par exemple:



Exemple 7

Nous donnerons un dernier texte, qui provient toujours du manuscrit de G. Roşulescu. La mélodie a la facture d'une chanson-marche.

Le commandant auquel ces vers se réfèrent est, selon toute probabilité, Valter Mărăcineanu, l'un des rares héros de Plevna dont le nom a échappé à l'anonymat.



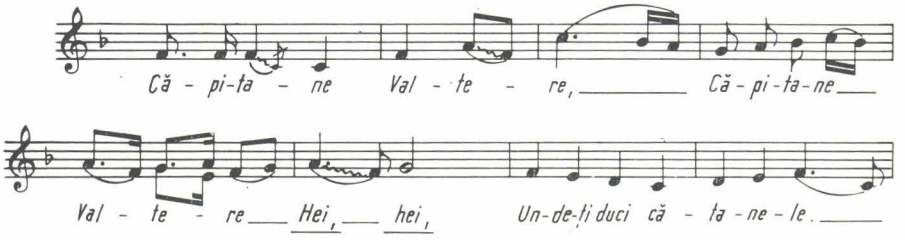
Exemple 8

«— Capitaine Valter, où mènes-tu tes troufions?
— Hé, hé! tous dans le feu, les pauvres!
Sur cette colline, sur cette frontière
Passe un général imposant
Avec huit corps d'infanterie
Et cinq autres de volontaires.
— Capitaine Valter,
Où mènes-tu tes troufions?
— Tous dans le feu, les pauvres!
— Bonjour, les gars.
— Je vous remercie, volontaires!
— Vous qui êtes jeunes Roumains,
De la souche d'Olténie.
N'ayez pas peur des ennemis.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Osman, vous l'avez pillé
Puis dans des pays étrangers porté
Puis à Ţarigrad renvoyé».

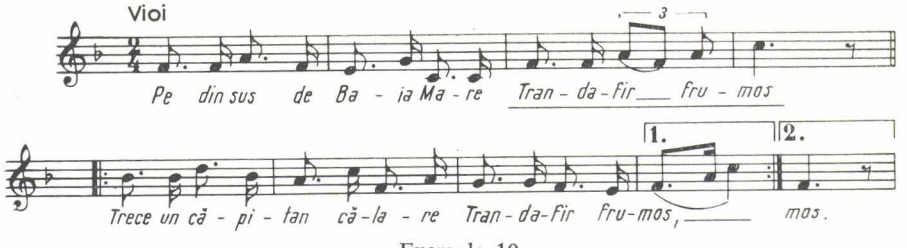
Avec le texte très modifié — excepté pour les deux premiers vers — la chanson à été recueillie aussi dans le cadre du *Vicleim de Tîrgu-Jiu*[13].



Exemple 9

« Capitaine Valter,
Hé, hé,! Où as-tu mené tes troufions
Porter leurs balles?
Tous dans le feu, les pauvres!
Les chasseurs viennent par la vallée
Vêtus de toile cirée
Avec Osman Pacha je me battrai ⟨...⟩ [14]»

Cette chanson — nous nous référons au texte — pénétra aussi en Transylvanie. Le fait est explicable, étant donné que dans les luttes de Plevna il y a eu beaucoup de volontaires transylvains. Revenus à leur lieux d'origine, ceux-ci y introduisirent aussi les chansons qu'ils avaient entendues et chantées durant la guerre et même après, ainsi qu'en témoigne cette chanson, où le nom de Valter fut changé en Pavel[15]:



Exemple 10

«Plus en bas de Satu Mare
Belle rose
Passe un capitaine à cheval
Belle rose
Avec trois cents troufions
Belle rose
— Capitaine Pavel,
Où mènes-tu les troufions?
— Eh bien, dans le feu, les pauvres,
Pour défendre leurs foyers.
— Ne les mènes pas où le feu est trop fort.
Car j'ai un frère parmi eux
Avec sa plume de basilic.
La vague le frappe, sa plume tombe
Moi je me baisse, et la lui ramasse
Et je le loue, car il est vaillant.»

Le chercheur affirme que la mélodie aussi bien que le texte sont populaires. La mélodie connut en effet une très large diffusion, ayant été enregistrée jusqu'à présent dans toutes les régions du pays[16]. Cependant elle a circulé presque autant parmi la population serbo-croate[17], ce qui nous porte à croire qu'elle est d'origine étrangère, même si, à l'instar de bien d'autres mélodies elle aura pénétré profondément dans le folklore roumain.

Nous allons présenter un autre groupe de vers qui apparaît dans de nombreuses créations populaires ayant pour thème la guerre.

Dans la chanson *Brăiliţa*[18] (vers 5 — 6) nous trouvons:

«Plus en bas de Pandur
Vient un général à cheval...»

Dans l'exemple 8 (vers 3—6) nous trouvons la même image, plus amplifiée:

«Sur cette colline, sur cette frontière
Passe un général imposant
Avec huit corps d'infanterie
Et cinq autres de volontaires...»

La création poétique transylvaine nous offre à son tour cette image:

«Arrive un général à cheval
Criant à tue-tête[19]».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Enfin, parmi les échos de la guerre franco-autrichienne de 1859:

«En bas de Zollfărino ⟨Solferino⟩
Va un général à cheval[20]»

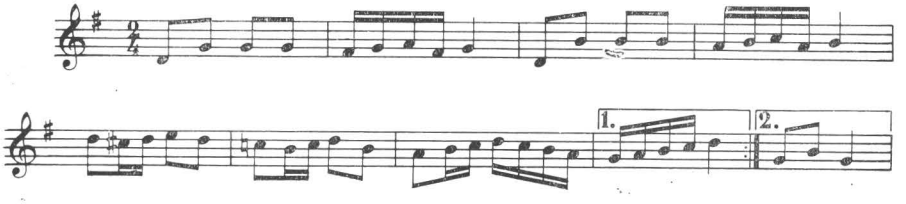
Dans la chanson que nous citons avec le numéro 10 (vers 1—3), le lieu de l'action est Baia Mare et celui qui passe est capitaine, pas général. L'image n'en reste pas moins la même, en son essence, quoiqu'il s'agit là de guerres tout à fait différentes[21].

Une place importante dans la vie musicale de nos villes revenait, au cours de la huitième décade du siècle passé, aux mélodies de danse, et en particulier aux *hore*[22]. Ceci étant le mode du temps, on a composé des *hore* aussi bien avec que sans texte. Il y eut des cas où sur un même texte furent créées trois mélodies, ainsi par exemple les vers de V. Alecsandri:

«Là-bas dans la vallée et dans les redoutes
Se trouvent les païens par centaines et par milliers»

sur lequel ont composé des mélodies: Gr. Ventura[23], G. Musicescu[24], D. Ionescu[25]. Sur des vers du même poète seront composées *Hora Griviţei* ou *Hora de la Griviţa* par Gr. Ventura[26] et respectivement Th. Georgescu[27], etc.

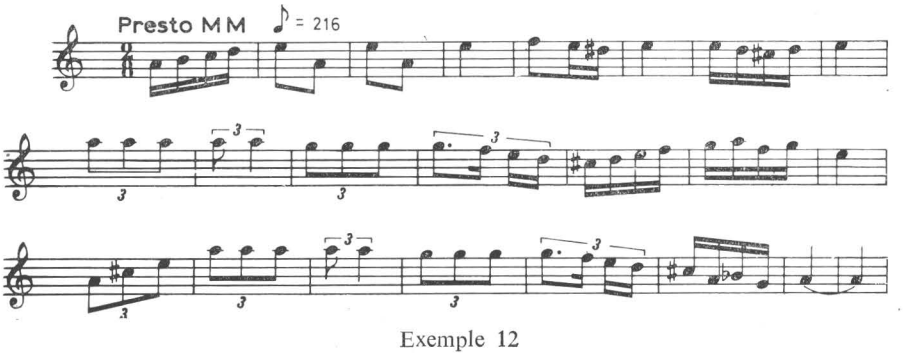
À côté de musiciens réputés participeront à la création dédiée à ce grand événement aussi des musiciens moins connus, ainsi que des *lautars*. Le deuxième volume de *Horele noastre* de D. Vulpian[28], outre les créations de l'auteur, signées «Divul», — *Calafatul* (no. 557), *Rănitul* (Le Blessé, no. 848), *Resboiul* (La Guerre, no. 853) — contient deux mélodies: *Rovine* (no. 877) et *Solomon Colonelul* (no. 899), signées par Costeleanu — c'est-à-dire C. Steleanu, le même qui en 1847 publiait un recueil de *Hore* «pour célébrer la libération des Tsiganes» et *Vînătorul* (Le Chasseur, no. 967), avec l'indication: «*de la lăutari*»; *Bravi români* (Braves Roumains) du recueil *Jocuri de brîu*, du même auteur (p. 14) fut recueilli de «Moş Puiu», *lautar* bucarestois[29]. Enfin, dans *Buchetul*[30], il y a la mélodie *România independente*. Il en résulte avec clarté qu'il a existé aussi des créations de *lautars*. Les quelques mélodies de *hora* que nous avons incluses ont circulé oralement par le truchement des *lautars*, sans constituer dans tous les cas des créations propres des *lautars*, mais ayant été néanmoins intégrées dans le style d'interprétation qui leur était propre. Comme un premier exemple nous donnons *Trecerea podului* (Le Passage du pont), *hora* de 1877[31].



Exemple 11

Quoique désignée sous le nom de «*hora*» la mélodie est une *polka;* il se peut qu'elle ait été empruntée, comme il se peut aussi qu'elle ait appartenu à quelque *lautar*, du moment où l'on connaît de nombreuses autres mélodies pareilles.

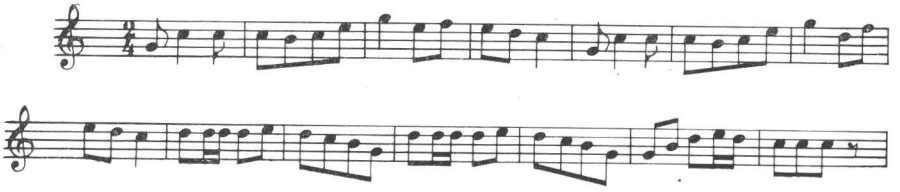
Dans la collection de Pompiliu Pîrvulescu[32] on trouve deux mélodies de danse inspirées de la Guerre de 1877; *Hora Plevnei* (p. 161), production typique des lautars:



Exemple 12

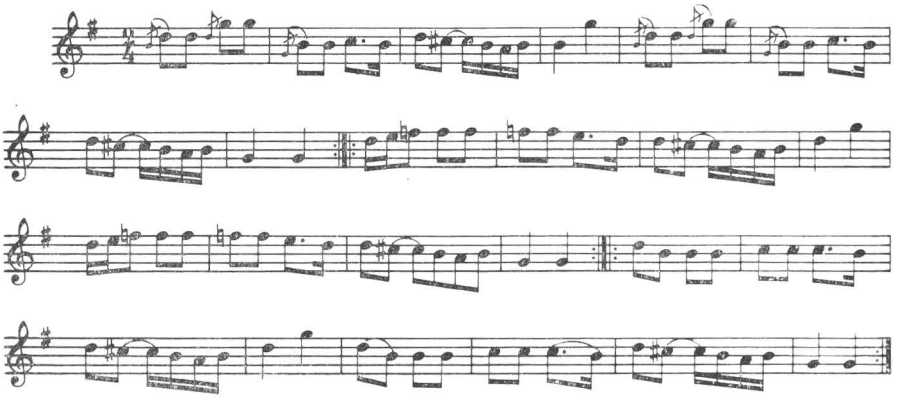
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et *Griviţa* (p. 165), laquelle, en jugeant d'après la facture, doit avoir une origine étrangère



Exemple 13

Nous ajouterons, enfin à ces quelques mélodies de danse, la pièce *Hora de la Plevna:*



Exemple 14

créations de *lautars* trouvée dans un album de la bibliothèque ayant appartenu à G. Breazul [33]. À l'instar de l'exemple 12, il s'agit d'une *hora lăutărească* typique, comme on en trouve tant d'autres en Olténie, en Munténie et en Moldavie.

Nous venons de présenter un bouquet de chanson et de mélodies de danse dont la création se rattache à la Guerre d'Indépendance. À l'exception de quelques pièces conservées dans les Archives de l'Institut d'ethnologie et de dialectologie, nous ne croyons pas qu'il puisse en exister beaucoup d'autres transmises par voie orale. Leur origine est — ainsi que nous l'avons spécifié — assez variée: populaire, urbaine, empruntée aux autres nations. Celles qui sont accompagnées d'un texte témoignent cependant — quel qu'en soit le genre auquel elles appartiennent — d'un lien serré avec la poétique populaire antérieure. La totalité de ces créations constituent des documents indiscutables d'un moment de suprême tension du peuple roumain dans son aspiration vers la liberté: La Guerre d'Indépendance.

Notes

* Cet article a été publié, en version roumaine, dans le revue *Muzica*, 1977, no. 4.

[1] Ioan R. Nicola, *Folclor muzical din Ţara Moţilor*, Alba Iulia, 1973, p. 102—105; voir aussi D. Prodan, *Versuri contemporane despre răscoala lui Horia*, in *Anuarul Arhivei de folklor*, VI, 1942, p. 5—28.

[2] Voir Gh. Ciobanu, *Mugur mugurel. Contribuţie la istoria cîntecului popular cu conţinut social-agitatoric*, in *Revista de etnografie şi folclor*, 10 (1965), no. 2, p. 161—170; voir aussi: idem, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucarest, 1974, p. 137—145; Bibliothèque de l'Académie, Ms. roum. 1276, f. 1—7v, où se trouvent aussi des vers patriotiques dédiés à Tudor Vladimirescu (cf. G. Strempel, Fl. Moisil, L. Stoianovici, *Catalogul manuscriselor româneşti*, IV (1062—1380), Bucarest, 1967, p. 426).

[3] Voir Octavian L. Cosma, *Cultura muzicală în perioada revoluţie, de la 1848*, in *Muzica*, 18 (1968), no. 5, p. 8—14; Romeo Ghircoiaşu, *Tradiţii ale cîntecului patriotic*, in *Studii de muzicologie*, VII, Bucarest, 1971, p. 69—77; Gh. Ciobanu, *Cîntece revoluţionare şi patriotice din perioada anului 1848*, in *Muzica*, 23 (1973), no. 7 (248), p. 1—9; Mircea M. Ştefănescu, *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc*, Bucarest, 1974, p. 57—105. Au sujet de la circulation actuelle de quelques chansons sur Avram Iancu, voir Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 106—109.

[4] Voir Mihail Canianu, *Poezii populare, Doine*, Jassy, 1888, p. 215, 218, 222; G. Alexici, *Texte din literatura populară română*, Budapest, 1899, p. 181—183; Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice I*, Bucarest, 1900, p. 354; Al. Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de-ale poporului, Bucarest, 1904, p. 93–94; T. PAMFILE, *Cîntece de țară*, Bucarest, 1913, p. 285; T. PAPAHAGI, *Graiul și folclorul Maramureșului*, Bucarest, 1925, p. 6; C. SANDU-TIMOC, *Cîntece populare de la Românii din Valea Timocului*, Craiova, 1943, p. 281–295 et même un recueil plus récent: ION H. CIUBOTARU, SILVIA IONESCU, *Vînătorii. Monografie folclorică*, Jassy, 1971, p. 219, faisant la preuve certaine de la persistance de quelques vieilles chansons, datant depuis un siècle, dans la circulation orale.

[5] D. VULPIAN, *Horele noastre*, II, Ed. Culegătorului, 1908 (?) (n°s 557, 848, 853, 899, 967); Bibliothèque de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, Fonds G. Breazul, no. 2357, f. 34.

[6] Nous envoyons au tirage à part, paru toujours en 1936.

[7] Cette chanson a été déjà publiée, avec d'autres, dans *Muzica*, 17 (1967), no. 5, p. 23. Pour des détails concernant le manuscrit, voir p. 21.

[8] *Istoria României*, IV, Bucarest, 1964, p. 636.

[9] V. ALECSANDRI, *Poezii*, II, Bucarest, 1897, p. 473.

[10] AL. I. ODOBESCU, *Moții și Curcanii*, 2e édition, Bucarest, 1880, *apud:* G. POPA-LISSEANU, *România, Studii istorice, filologice și arheologice*, Bucarest, 1926, p. 88.

[11] Comparer avec les vers:

«Le Jeudi on me l'a gagné
Le Vendredi on l'a baptisé,
Le Samedi on l'a fiancé
Le Dimanche on l'a marié
Lundi il a reçu l'ordre»

(Archives de l'Institut d'éthnologie et de dialectologie, Inf. no. 23050, recueillie dans le village Clejani, département d'Ilfov). Le thème est présenté, avec des indications au sujet de la circulation, dans différents recueils, comme par exemple: AL. AMZULESCU, *Balade populare românești*, I, Bucarest, 1964, p. 215–216.

[12] Voir EM. COMIȘEL, *Războiul de Independență oglindit în cîntecul popular*, in *Muzica*, 17 (1967), no. 5, p. 21.

[13] CONST. BRĂILOIU, H. H. STAHL, *Vicleimul din Tîrgu-Jiu*, in *Sociologie Românească*, 1 (1936), no. 12, p. 32–33 (no. 21 a et 20 c).

[14] Les vers 8–11 sont très ressemblants à ceux de la chanson no 10. Voir plus loin nos affirmations au sujet de l'ancienneté de ces chansons.

[15] IULIU CRIȘAN, *Din repertoriul școalei din Săliște*, Ire édition Cluj, 1922, p. 3.

[16] Nous ne nous proposons pas de suivre la circulation de cette mélodie, mais de signaler seulement un recueil pour chaque région du pays: BÉLA BARTOK, *Rumanian Folk Music*, IIe volume: Vocal Melodies, La Haye, 1967, no. 414 abcd (p. 457–458). Les mélodies proviennent des départements de Bihor et Arad; NICOLAE LIGHEZAN, *Folclor muzical din Banat*, Bucarest, 1959, no. 22 (p. 34); CONST. BRĂILOIU, H. H. STAHL, *op. cit.*, no. 17 abc (p. 29–30); GH. CUCU, *200 colinde populare culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924–1927*, Bucarest, 1936, no. 12 (p. 150); POMPILIU PÎRVESCU, *Hora din Cartal*. Cu arii notate de C. M. Cordoneanu, Bucarest, 1908, p. 171 (Leana); IORDACHE BULARDA, *Cîntece populare. Folklor muzical din Jigălia, Fălciu și Șuletea, jud. Tutova*, Bucarest, 1934, p. 10; MATHIAS FRIEDWAGNER, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, I. Band: *Liebeslieder*. Mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichneten Melodien, Würzburg, 1940, p. 197. La mélodie fit circuler des textes lyriques pour des cantiques de Noël et les Jeux des Rois Mages, et pénétra dans la danse. Une aussi vaste circulation et son assimilation dans tous les genres justifient l'épithète de «populaire» que nous lui avons attribué.

[17] Voir B. BARTÓK, *op. cit.*, p. ⟨40⟩, la mélodie 414; G. BREAZUL, *Patrium Carmen, Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, 1941, p. 456–457; elle figure également dans VANGHELE T. MILLIS, *Cîntece populare macedonene*, Bucarest, 1928, p. 52.

[18] La chanson provient de: N. SEVEREANU, *Colecțiuni de cîntece naționale bătrînești și călugărești*, aranjate pe muzică orientală de... Broșura 1, Ed. I, Buzău, «Modernă», N. Davidescu, 1904. Ainsi qu'affirme l'auteur, la chanson lui a été «communiquée par M. Neagu Ionescu, qui avait été professeur et chantre à l'Evêché de Buzău». La mélodie, avec la notation respective, a été reproduite par ⟨G. Breazul⟩ et P. NIȚULESCU, *Muzica românească de azi*, Bucarest, 1939, p. 268; G. BREAZUL, *Patrium Carmen* ..., p. 135. Envoyée par N. Severeanu, la chanson parut dans *Arta*, 5, 1896, no. 3, p. 81–82, avec le titre: *Cîntecul Brăilei, din 1828* (La Chanson de Brăila, de 1828).

[19] B. BARTÓK, *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*, Bucarest, 1913, p. 116.

[20] M. EMINESCU, *Literatura populară*, édition commentée par D. Murărașu, Craiova, s.d.

[21] Voir aussi: I. U. IARNÍK, A. BÎRSEANU, *Doine și strigături din Ardeal*, Bucarest, 1974, p. 191.

[22] Voir GH. CIOBANU, *Folclorul orășenesc*, in *Studii de muzicologie*, III (1967), Bucarest, p. 70.

[23] GR. VENTURA, *Hora Plevnei*, in *Lyra română*, 1 (1880), no. 12, p. 92.

[24] G. MUSICESCU, *Hora Plevnei*. Poésie de Vasile Alecsandri, pentru canto și piano solo, op. 17. s.d. Propriété de l'auteur.

[25] D. IONESCU, *Hora de la Plevna*, in *Lyra română*, 1 (1880), no. 33, p. 258.

[26] GR. VENTURA, *Hora Griviței*. Versuri de V. Alecsandri, Ed. J. Sandrovits. Elle fut pour la première fois exécutée dans le cadre d'un concert donné par E. Teodorini, le 16 janvier 1878 au Théâtre National (cf. C. BACALBAȘA, *Bucureștii de altădată*, Vol. I (1871–1884), Bucarest, 1927, s.d.).

[27] TH. GEORGESCU, *Hora de la Griviția*, Versuri de V. Alecsandri, Ed. J. Sandrowits, s.d.

[28] D. VULPIAN, *Musica populară*, IIe volume, *Horele noastre*, Seria B, de la 501 la 1000 Aranjate pentru piano. Ediția unea culegătorului, ⟨1908⟩.

[29] D. VULPIAN, *Musica populară, Jocuri de brîu*. Ed. Culegătorului, ⟨1886⟩.

[30] *Buchetul*, Collecțiune de Arii populare române precum le essecutează Lăutarii și arrangeate pentru Piano, Bucuresci, Chr. Harsch et C-nie, No. 5, ș.a.

[31] G. BREAZUL și SABIN V. DRĂGOI, *Carte de cîntece* pentru clasa II-a secundară de băieți și fete, Craiova, 1931, p. 42.

[32] P. PÎRVULESCU, *op. cit.*

[33] Bibliothèque de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, Fonds G. Breazul, No. 2357, f. 34.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA GUERRE D'INDÉPENDANCE ET LA CRÉATION MUSICALE DU XIXe SIÈCLE

Elena Zottoviceanu

C'est un fait connu que la musique en tant que forme de la spiritualité d'un peuple, adhère — dans une modalité plus ou moins directe — aux événements, aux courants d'idées, aux problèmes vitaux de l'histoire. Les moments de grande tension sociale ou politique ont de tous temps trouvé un écho dans la création musicale folklorique ou élaborée; il est une histoire de chaque pays qui peut être écrite avec véracité et conséquence en partant de la musique qui la réfléchit: les chansons des guerres hussites, ou de la guerre de trente ans, la musique de la Révolution française ou des mouvements ouvriers constituent autant de documents artistiques, riches non seulement en significations esthétiques mais aussi en significations humaines.

La conquête de l'Indépendance d'État de la Roumanie par suite de la guerre de 1877—78 fut l'un des moments cruciaux de notre histoire; vécu par le peuple entier avec une extraordinaire intensité, il signifia la réalisation, «au prix de grands sacrifices et de sang versé», des aspirations séculaires et eut un grand retentissement dans la société roumaine de l'époque. À leur tour les musiciens du temps ne pouvaient rester en dehors de cet élan général et chacun d'eux s'avéra désireux de lui offrir pour le moins une composition dédiée aux événements vécus avec ferveur ou inspirée par eux. C'est de cette création que nous nous proposons donc de nous occuper dans cet article, en essayant de fixer quelques traits caractéristiques, d'offrir un aperçu synthétique des approximativement 200 compositions que nous avons parcourues [1], écrites sous le coup des événements de l'année, 1877—78, en nous référant strictement à la création contemporaine de l'époque ou aux échos rapprochés dans le temps et non à des reprises tardives du thème.

C'est le moment de faire une délimitation nécessaire, dont il n'a pas encore été tenu compte jusqu'à présent à l'établissement du répertoire de la guerre d'Indépendance. Une première catégorie, que nous avons éliminée dès l'abord de nos préoccupations fut le répertoire pour le «dix mai», comme n'étant pas une émanation de l'idée d'indépendance, mais plutôt de l'idée de royauté, et ne se rapportant à l'indépendance qu'en subsidiaire; par ailleurs, la datation même des partitions relève cette configuration, car elles parurent presque toutes après 1881, année du couronnement.

Une seconde catégorie qui d'une façon erronée est confondue avec le répertoire de 1877 — les titres, parfois les textes ou les dédications favorisant cette fausse interprétation — est constituée d'une série d'ouvrages parus bien plus tard, vers 1910—1913. Le retour au thème de la guerre, de la traversée du Danube, de l'indépendance, en tant que glorieux moments de références à un passé avec lequel le présent a des connexions, est le résultat d'une actualisation de la politique de belligérence par suite des guerres balkaniques; il apparaît soit comme le reflet immédiat d'une atmosphère, d'un état d'esprit, soit comme un aiguillon pour préparer l'opinion publique dans le sens d'une participation active au conflit. Nous nous contenterons de mentionner quelques-unes de ces compositions, telles *Sergentul* (Le Sergent) et *Calafatul* d'Eduard Caudella, *Steagul* (Le Drapeau) de Cohen-Linaru, *Poradim Hora-Doina*, par «Madame la Capitaine Iulia Corănescu», *Primirea eroilor* (L'Accueil des héros), de George Popescu, etc. [2].

Cette clarification s'impose non seulement pour rétablir la place de certaines compositions dans le complexe des faits historiques mais aussi comme une illustration éloquente de la sensibilité du phénomène musical aux stimuli de la vie sociale. Si à cette occasion l'écho artistique s'est avéré plus faible, cela est dû au fait que l'impulsion génératrice a été beaucoup moins importante et n'a pas réussi à mettre en ébullition l'imagination créatrice des masses.

En 1877, l'aspiration vers l'indépendance nationale anima les couches les plus larges de la société et entraîna dans un même élan toutes les classes de la société, désireuses — quoique pour des motifs différents — de l'obtenir. Aussi la guerre suscita-t-elle un enthousiasme indescriptible, qui se manifesta avec impétuosité dans le désir de lutter et de vaincre, dans la bravoure des soldats sur le champ de bataille, dans la participation de chaque Roumain, sur le front

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — *Paza Dunării* (La Garde du Danube), par Eduard Hübsch. Marche triomphale.

ou derrière le front, au combat. Elèves, étudiants, fonctionnaires — lesquels demandaient des congés pour toute la durée de la campagne — s'inscrivaient comme volontaires, les médecins partaient sur le front pour soigner les blessés, les femmes travaillaient dans les hôpitaux, ramassaient des fonds, etc. Chaque jour paraissaient dans la presse des listes complètes de donation pour l'armée, dont quelques-unes d'une modestie attendrissante, en argent, vêtements, bétail, aliments, etc., représentant l'obole de chaque citoyen pour la guerre, pour la victoire.

L'ampleur du retentissement de ces événements dans la création musicale est éloquente. Nous avons parcouru, ainsi qu'il a été déjà mentionné, plus de 200 partitions musicales imprimées pendant la guerre et dans les années qui suivirent immédiatement et il a dû en exister bien d'autres. Rapporté au rythme de l'activité de publication de l'époque le chiffre est important et atteste d'une part l'ampleur de l'écho enregistré par la lutte pour la liberté et l'indépendance dans toutes les catégories sociales et, d'autre part, la relation constante et prompte de la création musicale avec la réalité immédiate, avec l'intense agitation et l'élan national qu'elle s'est efforcé à exprimer avec une totale conviction.

Dès le début nous devons préciser que l'intérêt de ces créations réside au premier chef dans leur signification historique et sociologique et beaucoup moins dans leur valeur artistique. Leurs intentions patriotiques, l'attachement pour la cause nationale y sont évidents, alors que les moyens, les procédés artistiques sont souvent maladroits, d'où leur inconsistance esthétique. La musique roumaine moderne avait encore, de ce temps-là, l'âge de l'adolescence, et ne devait atteindre à sa maturité qu'avec l'œuvre de Georges Enesco et de l'école nationale de composition. Elle n'avait pas encore produit une personnalité puissante, capable de trouver l'expression la plus adéquate et la plus viable pour transposer ce moment historique en une œuvre d'art. Car dans le contexte de la culture roumaine elle était, par son stade d'évolution, en retard sur la peinture, par exemple, domaine où le rôle d'exalter ces temps mémorables fut assumé par Nicolae Grigorescu, dont les dessins et les tableaux constituent une chronique détaillée, d'une force et d'une vivacité impressionnantes, de cette guerre qui, bien plus qu'une simple campagne militaire, représentait un mouvement national de grandes proportions. Et c'est justement dans ce caractère de participation générale, de communion dans un enthousiasme unanime, dans l'idée généreuse au service de laquelle elle se mettait, dans sa fonction psycho-sociale, que réside l'importance de la création musicale mentionnée.

Le signifié — qui, dans ce cas, peut être considéré séparément — est moins important que le signifiant et ce n'est qu'à travers ce prisme que sauraient être jugés à leur juste valeur ces petites pièces, souvent naïves. Il est mis en évidence dès le début, par la présentation graphique même de la partition et par le titre. On pourrait aller jusqu'à considérer cette production comme une sorte de journal de guerre musical, qui évoque les étapes de la lutte depuis le bombardement de Calafat [3] et le passage du Danube [4], aux luttes de Griviţa [5], Rahova [6], Smîrdan [7] — et évidemment — à l'apogée de la lutte qui fut la chute de Plevna [8], jusqu'au retour triomphal des vainqueurs [9] et à l'acte proprement dit de la proclamation de l'indépendance, vécu avec ferveur et joie déli-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rante, et qui donna naissance à de nombreuses compositions [10]. L'armée, les soldats, devenaient l'objet d'une admiration sans bornes, plus d'une pièce évoquant le nom d'un combattant ou d'un régiment [11], ou étant dédiée à l'armée roumaine entière [12], ou, plus fréquemment encore à des personnages symboliques tels *Santinela* (La Sentinelle), *Dorobanţul* (Le Fantassin), *Roşiorul* (Le Hussard), *Peneş Curcanul*, le soldat blessé, autant d'incarnations unanimement glorifiées de nos braves guerriers [13].

Tous les attributs de la guerre, le canon, le drapeau, l'ambulance, les décorations deviennent des motifs poétiques dans des pièces intitulées *Hora tunului* (La Ronde du canon), *Ambulanţa Crucii roşii* (L'ambulance de la Croix Rouge), *Virtutea militară* (La Vertu militaire).

La tâche mobilisatrice consciemment assumée par cette création ressort aussi des titres, lesquels contiennent des exhortations, par exemple: *Arme, arme, arme căutaţi!* (Des armes, des armes, cherchez des armes!) de Gavriil Musicescu, *En avant!*, de Eduard Hübsch, *Calcă Române plin de mîndrie* (Marche, Roumain, plein de fierté), de Th. Georgescu, *Daţi ajutoare pentru răniţi!* (Aidez les blessés!), etc.

Presque chaque partition porte une dédicace imprimée, adressée aux commandants, aux officiers, aux unités militaires; le procédé n'est pas nouveau, cependant il perd ici sa signification banale de geste intéressé à l'égard de personnes influentes ou de flatterie mondaine, pour retrouver son sens primordial d'offrande, d'hommage reconnaissant et admiratif.

En parcourant ces partitions nous sommes à même de tirer quelques conclusions relatives à la zone musicale circonscrite, à leurs auteurs, aux genres pratiqués et implicitement à leur écho dans les rangs du public.

Tous les compositeurs de prestige — Gavriil Musicescu, Constantin Dimitrescu, Ciprian Porumbescu — ont su comprendre l'impératif de l'instant et ont composé des chansons patriotiques, le plus souvent pour des formations chorales, l'équivalent de ce que nous appellerions aujourd'hui des chansons de masses, donc une musique d'une force d'impact réelle. Des chansons comme *Arme, arme, arme căutaţi*, de Constantin Dimitrescu ont joui d'une immense popularité et sont souvent mentionnées dans les écrits de l'époque. Mais à côté des artistes réputés apparaît aussi toute une série de noms de musiciens moins importants, dont le rôle dans la vie musicale du temps (surtout en province) ne doit pas être pour autant sous-estimé: les chefs des orchestres militaires. Ayant participé à la guerre — la plupart ont été sur le front, prenant part aux combats avec leurs

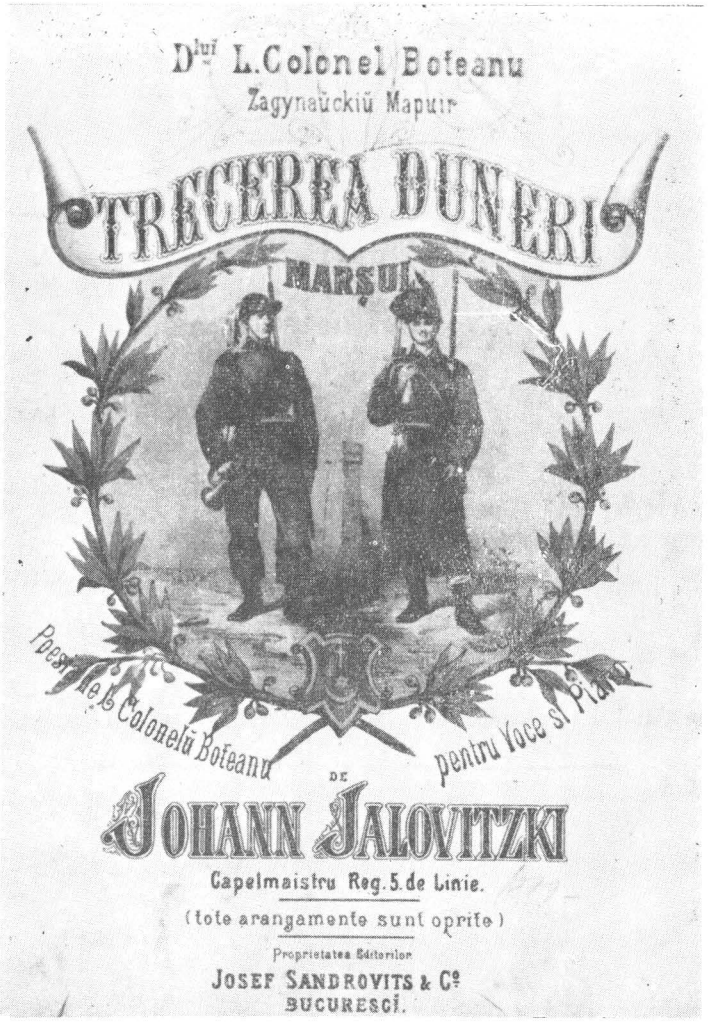


Fig. 2. — *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube), par Johann Jalovitzki. Marche.

fanfares, ainsi que nous le voyons dans les images immortalisées par Grigorescu — , ils composèrent un répertoire complet de pièces répondant à l'appel de l'actualité, inspirées de la réalité de la guerre dans laquelle ils furent directement impliqués. A eux et à quelques autres professionnels se joint enfin toute une série de dilettantes, que seul le trop plein des sentiments demandant à être à tout prix extériorisés aura conduits à la posture de compositeurs, ainsi par exemple Marie Marcovici, «élève dans la IIe classe de Conservatoire», Madame A. Balutza ou Raoul de Pontbriant, professeur de danse.

La majorité des compositions sont des pièces vocales; les textes ont parfois une valeur poétique discutable; en dehors d'Alecsandri, le plus chanté, et, une seule fois, de Bolintineanu, apparaissent souvent des poètes mineurs, comme G. Baronzi, N. Orăşanu, Pantazi Ghica, ainsi qu'un essaim de poètes amateurs, pour la plupart

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — *Asaltul Griviţei* (L'Assaut de Griviţa), par Franz Lorenz.

des militaires, comme par exemple le lieutenant d'état-major M. C. Mănciulescu, le lieutenant-colonel Boteanu ou le caporal Stan Pîrjol. Cette collaboration entre dillettantes et professionnels est une dernière réminiscence — elle deviendra de plus en plus rare dans une vie musicale laquelle, après cette guerre, devait se moderniser à une allure rapide, se constituant par conséquent en un «État» fermé — d'époques patriarcales, quand la démarcation entre les deux catégories n'était pas encore précisée et que le monde des professionnels était sur un pied d'égalité avec celui des dillettantes.

Nous avons parlé jusqu'à présent du contenu littéraire et des créateurs. Mais comment était la musique? En considérant que ce qui s'est perdu de ce répertoire était — au point de vue du nombre et de la valeur, insignifiant, nous pouvons conclure qu'il appartenait aux genres ainsi-dits «de salon», à la musique pour fanfare — assimilée, par le fait qu'elle se répandait sous forme de réduction pour le piano, toujours à la musique de salon — et à la musique chorale.

Ce n'est pas le lieu ici pour faire l'apologie de la musique «de salon», néanmoins il faut souligner que, dans le contexte de la vie musicale du XIXe siècle, ce type de musique occupait une place importante et détenait la fonction, très utile sur le plan social, qui revient aujourd'hui à la musique de divertissement c'est-à-dire d'une musique dont on fait une grande consommation, qui jouit d'une large popularité et qui possède une remarquable force d'attraction justement du fait de sa présence dans l'actualité, musique destinée, de par sa nature, à une vie éphémère, mais intense. À proprement parler, les démarcations entre les genres supérieurs et ceux qui jouissaient d'une grande popularité auprès des masses n'étaient pas très précises dans une culture musicale qui était encore en formation (et d'ailleurs, pour des raisons différentes, c'était aussi le cas de cultures avec une indiscutable tradition, comme, par exemple, celui de Vienne) et leurs sphères d'intonation se touchaient: entre une *hora* (danse roumaine sous la forme d'une ronde) pour piano et une ouverture pour orchestre symphonique contemporaine il n'y avait pas de barrières insurmontables et certains genres de la musique de chambre de plus tard se sont détachés justement de cette musique «de salon». Ce serait faire preuve d'un manque d'imagination vraiment

Fig. 4. *Marşul proclamării Independenţei României* (Marche de la proclamation de l'Indépendance de la Roumanie), par Petre G. Niţescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. – *Retour victorieux*, par H. Bianchi. Hymne.

condamnable que d'ignorer et éliminer une production musicale énorme sous prétexte qu'elle ne correspond plus à nos critères axiologiques. Cette production a existé en tant que phénomène culturel positif à cette époque-là, elle a ému plusieurs générations et développé leur goût pour la musique et de ce fait elle a droit à une place dans la chronique musicale du temps. Par ailleurs, en commençant dernièrement à s'occuper aussi des genres mineurs et en leur rendant justice l'historiographie musicale moderne n'a fait que reprendre, à un autre degré d'existence scientifique, un point de vue esthétique plus ancien. Quoiqu'il en soit, en cette huitième décennie, la musique de salon représentait encore une forme dominante de culture musicale, même si au cours des deux ou trois décennies suivantes elle allait disparaître presque complètement.

La deuxième grande catégorie de compositions est destinée aux fanfares; connaissant le rôle culturel joué par les fanfares militaires et civiles dans la vie citadine du siècle passé, on peut se rendre compte que la musique écrite par leurs chefs d'orchestre dans le but de renouveler leur propre répertoire avait toutes les chances d'entrer dans le circuit public. En général, le programme des concerts de fanfare comprenait des marches, un cycle de danses (où entraient nécessairement des valses et de polkas) et se terminait par un galop; on retrouve dans le répertoire de 1877 tous ces numéros. Comme il n'y avait pas encore de règles précises d'orchestration pour les fanfares, les chefs d'orchestres utilisaient leurs propres arrangements, la composition étant imprimée sous forme de réduction pour le piano, ce qui lui assurait aussi une circulation infiniment plus grande. Car le piano étant devenu la marque d'une catégorie sociale, sa présence était obligatoire dans toute maison bourgeoise, il faisait partie de la dot matérielle et spirituelle de toute jeune fille dans le milieu urbain. Aussi la littérature pour le piano avait-elle une large diffusion dans la masse des consommateurs de musique laquelle, à en juger d'après la quantité de notes que l'on éditait, ne devait être guère négligeable.

Les compositions de la troisième catégorie, constituée par les pièces chorales, moins nombreuses mais supérieures au point de vue artistique, du moins dans les exemples les plus réussis, eurent la vie prolongée par les recueils destinés aux écoles ou aux réunions chorales.

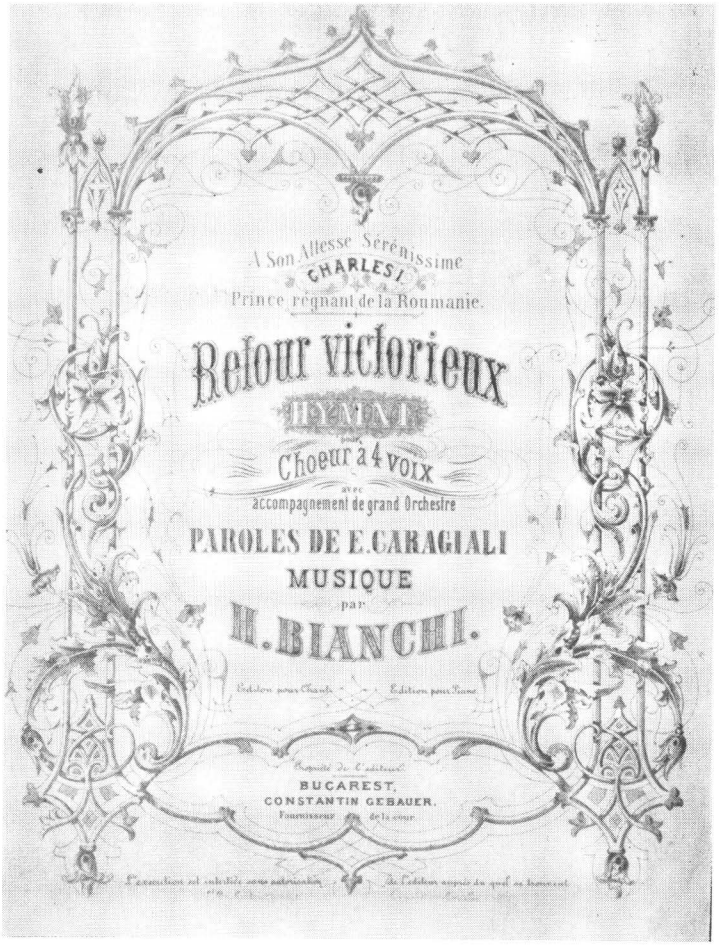


Fig. 6. – *Calcă române plin de mîndrie* (Marche, Roumain, plein de fierté) par Theodor Georgescu. Marche.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. – *Hora Armatei române de la Plevna* (Hora de l'Armée roumaine de Plevna), par Gr. Thănăsescu.

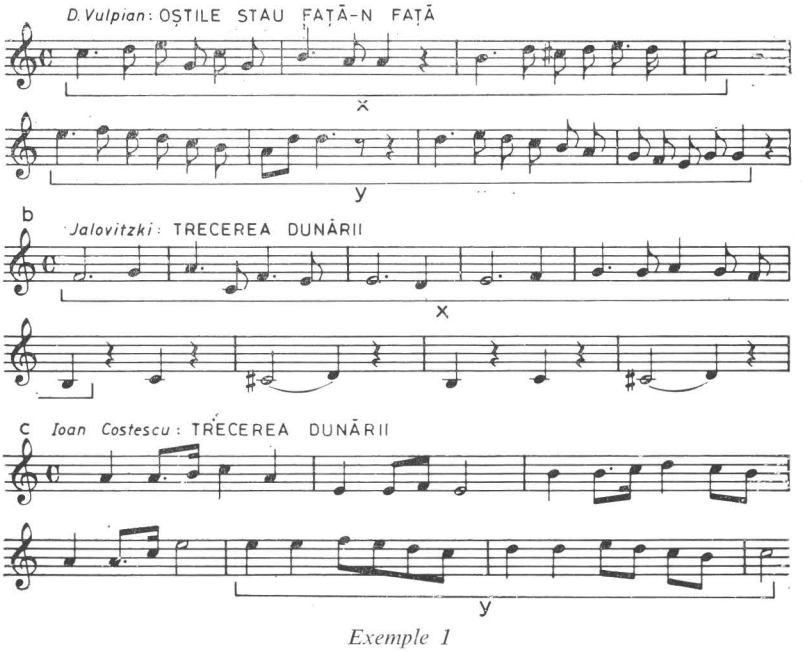
Dans ces publications elles se perpétuèrent jusqu'à la période de l'entre-deux-guerres, mais en perdant parfois leur identité sur le parcours, ce qui rend plus difficiles les recherches.

Plusieurs sont les arguments qui nous permettent d'affirmer avec certitude que ces répertoires ont eu une très longue circulation:

1. l'existence de plusieurs arrangements (instrumentaux, vocaux, pour diverses formations chorales) de la même pièce, ce qui atteste sa circulation dans des milieux différents (en tant que «*Hausmusik*», dans les milieux scolaires, dans les réunions chorales, etc.);

2. la parution en plusieurs éditions de certaines chansons de succès *Arme, arme, arme căutați!* et *Trompetele răsună* (Les Trompettes sonnent) de Musicescu ou *La frontiere!* (Aux Frontières!) de Th. Georgescu);

3. la parution d'une même pièce dans deux maisons d'édition différentes (par exemple *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube) de Jalovitski, paraît dans la version pour le piano chez C. Gebauer et dans celle pour voix et piano chez J. Sandrovits);



Exemple 1

D. Vulpian: *Oștile stau față-n față* (Les Armées sont face à face)
Jalovitzki: *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube)
Ioan Costescu: *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube)

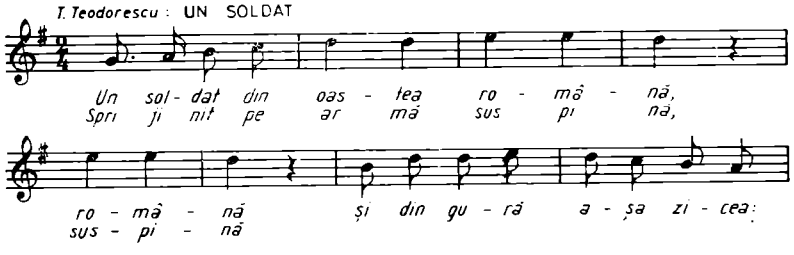
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

4. l'utilisation d'un même texte poétique par plusieurs compositeurs est aussi une preuve d'une grande demande dans le domaine de la musique (*Peneş Curcanul*, d'Alecsandri, fut mis en musique par Julius Wiest, Iacob Mureşianu, Ciprian Porumbescu, Iuliu Crişan, tandis que le texte *Calcă române plin de mîndrie*, de Gh. Bengescu, a servi dans les compositions de Th. Georgescu, Caudella et C. Dimitrescu, etc.);

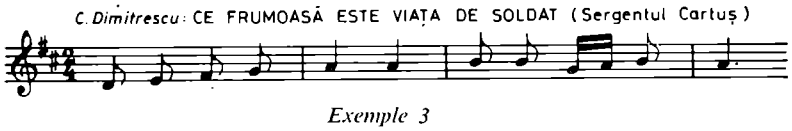
5. la présence, dans les recueils de folklore datant de la fin du siècle passé et du début de ce siècle, de chansons écrites durant la guerre d'Indépendance, ce qui atteste leur déplacement dans le circuit folklorique. Ainsi, dans la collection de Dimitrie Vulpian [14], nous retrouvons des chansons se rattachant à l'anné 1877, comme il ressort des notations mêmes du collectionneur: *Dan Căpitanul* (Le Capitaine Dan), sur un texte de Gh. Cretzeanu, *Plevna* — une variante de *Hora armatei române de la Plevna* (La Ronde de l'armée roumaine de Plevna) de Gr. Thănăsescu, etc. Un exemple intéressant est celui de la chanson *Oştile stau faţă în faţă* (Les Armées sont face à face) variante combinée de deux compositions qui ont connu une grande popularité, ayant eu toutes les deux pour titre *Trecerea Dunării*, de Jalovitzki et de Ioan Costescu, sur les vers du lieutenant-colonel Boteanu, qui sont aussi ceux de la chanson populaire (voir exemple 1).

Longtemps après, jusque dans les années '30 de notre siècle, nous retrouverons dans les publications scolaires ou militaires des chœurs dont le sujet se rattache aux événements de 1877, parfois avec des textes originaux qui indiquent leur persistance dans la mémoire du peuple. L'origine savante incontestable de ces mélodies nous conduit évidemment vers le répertoire dont nous nous occupons. Entrées dans le circuit folklorique et réintégrées dans des formes savantes par d'autres compositeurs qui s'en servent comme d'une matière première pouvant être adaptée à leurs besoins, elles retracent par là, dans le courant de quelques décennies, un circuit spectaculaire allant de la musique savante à celle populaire et de retour à la sphère savante. Attendu que le problème du transfert savant-populaire dépasse les limites que nous avons imposées à notre recherche, nous n'entrons pas dans les détails, mais nous proposons, pour étayer nos affirmations, deux exemples:

a. dans la brochure *10 coruri pe trei voci egale...* (10 chœurs pour trois voix égales) de T. Teodorescu [15], au chapitre des chansons populaires, sous le titre *Un soldat* «chanson du temps de la guerre d'Indépendance (1877—78)», apparaît une mélodie d'origine savante (dérivée peut-être, de la chanson *Sergentul Cartuş*, de C. Dimitrescu), sur un texte qui a beaucoup circulé en cette période.



Exemple 2
I. Teodorescu: *Un soldat*



Exemple 3
C. Dimitrescu: *Ce frumoasă este viaţa de soldat* (*Sergentul Cartuş*) (Qu'elle est belle la vie de soldat (Le Sergent Cartouche))

b. dans la brochure *Colecţiune de cîntece şi coruri...* (Recueil de chansons et de chœurs ...) de G. Fl. Preşmereanu [16], lequel déclare dans la préface qu'il a utilisé pour ses harmonisations exclusivement des chansons populaires, nous trouvons la pièce *O Românie*, d'une facture mélodique savante, sur les mêmes vers du capitaine D. Niculescu qui avaient servi en 1877 à Th. Georgescu pour composer «une chanson héroïque» de grand succès.

c. la diffusion de ce répertoire sur une aire géographique s'étendant des deux côtés des Carpates, à travers tout le territoire habité par des Roumains, ainsi qu'en attestent les fréquentes mentions de la presse transylvaine [17] concernant sa présence dans le programme des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

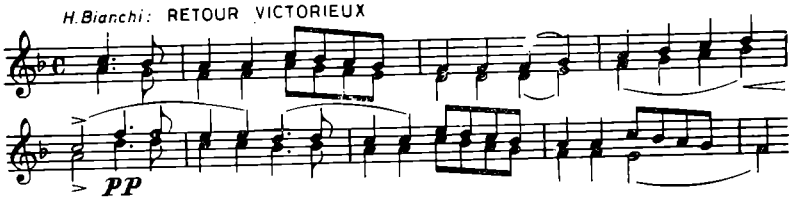
manifestations culturelles roumaines. Il convient aussi de souligner la solidarité des compositeurs de Transylvanie et de Bucovine (Porumbescu-Mureşianu) avec le mouvement artistique engendré par des événements qui étaient en même mesure exaltants pour tous les Roumains.

Un tableau des genres abordés dans le répertoire de l'indépendance n'est pas dépourvu d'intérêt: en premier lieu viennent les marches et les pièces vocales ou chorales à caractère héroïque; en second lieu les rondes, puis les romances et les danses de salon (valses, quadrille, mazourka, polka, galop), une seule marche funèbre et deux autres danses populaires roumaines.

Le choix de l'ensemble ne constituait pas un problème trop différencié pour les compositeurs du temps; l'usage avait consacré le piano en tant qu'instrument universel, avec accompagnement éventuel de voix ou de chœur (lesquels ne sont même pas notés sur des portées séparées, mais peuvent être déduits de la ligne mélodique supérieure ou des harmonies du piano); la plupart des pièces parcourues s'inscrivent dans cette typologie. Comme une exception nous apparaît une marche pour deux pianos à huit mains (*Caritate*, — Charité — , de C. M. Cordoneanu). Les pièces chorales se présentent dans diverses composantes, avec la prédominance des chœurs masculins et — dans les recueils scolaires — des voix égales.

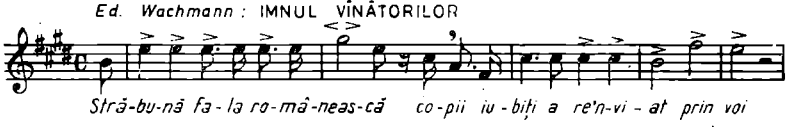
La prépondérance des marches et des hymnes est tout à fait justifiée par la commande sociale du moment. La capacité du marche de centrer et d'organiser les énergies offre la possibilité d'exprimer les idéals de lutte et les sentiments non seulement à une foule concrète mais aussi à une collectivité abstraite, la rendant par conséquent apte à servir une cause de proportions nationales.

Tandis que l'hymne, situé à un degré de généralisation supérieur, est l'expression des sentiments élevés de la communauté qu'il représente dans une forme sublimée; c'est pourquoi l'hymnodie civique prend toujours un grand essor dans les périodes révolutionnaires ou d'exacerbation des luttes pour la liberté nationale. Parmi les différents types pratiqués au cours de l'histoire, le répertoire de l'Indépendance semble avoir opté pour la formule de l'hymne-marche. Les exemples rencontrés s'inscrivent parfaitement dans les données du genre par le contour du discours musical dans le caractère *sostenuto* — derivé de l'amplification d'un tempo de marche — avec la ligne mélodique «flottante»,



Exemple 4
H. Bianchi: *Retour victorieux*

la culmination en tierce de l'octave supérieure, fortement soulignée par la cadence, etc.

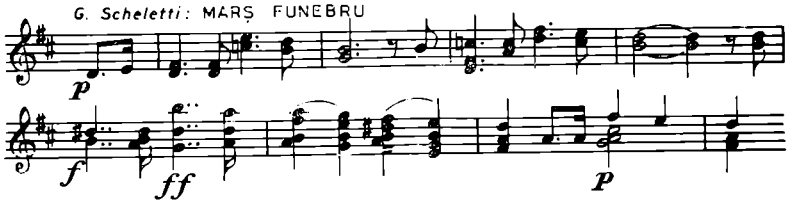


Exemple 5
Ed. Wachmann: *Imnul Vînătorilor* (L'Hymne des chasseurs)

Cependant, toute cette création n'échappe pas, d'une part, au sentimentalisme petit bourgeois, de l'autre au goût pour l'exagération pathétique propre au XIXe siècle, qui la marquent d'une empreinte visible. De là la tendance de donner un caractère heroïque à la chanson lyrique de salon, en atténuant les contrastes entre deux attitudes émotionnelles opposées, fondues en une unité basée sur la complémentarité, sur l'alternance, sur la contamination. Le produit de cette fusion est un répertoire de lyrique vocale qui se ressent de la tendance à une emphase rhétorique, située au point de vue du style en une zone vague, oscillant entre la romance et la marche. Évidemment, si les résultats sont hybrides, il y a aussi quelques réussites.

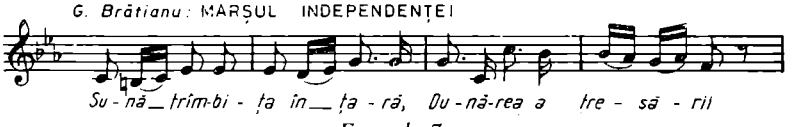
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dans tous les genres les procédés de langage utilisés sont empruntés à l'arsénal des compositions de l'époque et de la sphère musicale où nous nous trouvons. La forme est simple, tripartite et, surtout, organisée en strophes, avec la tendance de placer l'explosion expressive à la fin, cette construction étant destinée à créer une tension augmentée par la dislocation des pôles expressifs et, partant, par une relaxation spectaculaire. Dans des formes plus élaborées, comme par exemple la *Marche funèbre* de Scheletti, la culmination finale est préparée par les culminations intérieures, par des séquences ascendantes, par ces élans successifs de la mélodie si souvent rencontrés dans l'opéra italien.

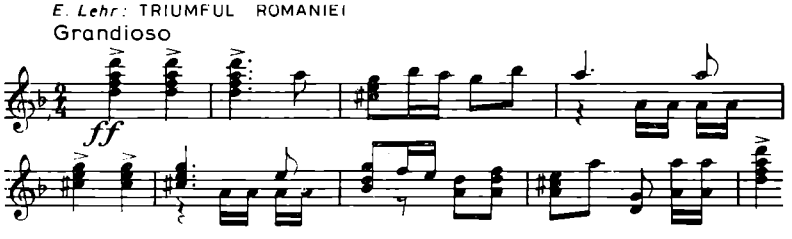


Exemple 6
G. Scheletti: *Marș Funebru* (Marche Funèbre)

Il convient de signaler l'existence de quelques marches dans le ton mineur, constituant une exception à la règle du majeur, courante à l'époque (on admettait tout au plus un trio ou un passage introductif en mineur, obligatoirement résolu dans un majeur triomphant). Nous avons souligné la présence de ce type mineur, parce qu'il allait devenir l'une des expressions musicales caractéristiques du mouvement ouvrier et que la recherche de ses racines chez nous pourrait mener à des conclusions intéressantes.

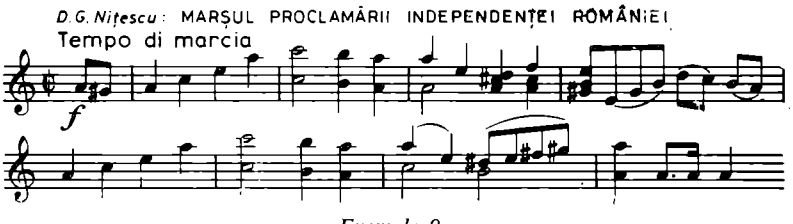


Exemple 7
G. Brătianu: *Marșul Independenței* (Marche de l'Indépendance)



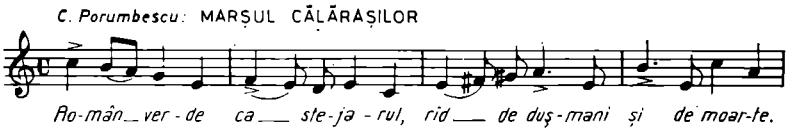
Exemple 8
E. Lehr: *Triumful României* (Le Triomphe de la Roumanie)

Le motif introductif — le «slogan», ainsi que l'appelle János Márothy — qui «aussi bien en paroles qu'en musique doit être prégnant et condensé, ayant une fonction similaire à celle du thème dans les grandes formes» [18], présente, dans les cas les plus réussis, une articulation claire et une structure mélodique frappante:



Exemple 9
D. G. Nițescu: *Marșul proclamării Independenței României* (Marche de la proclamation de l'Indépendance de la Roumanie)

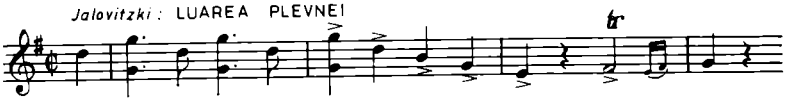
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Exemple 10

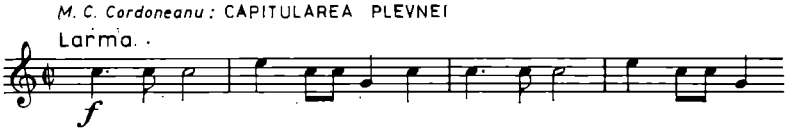
C. Porumbescu: *Marșul călărașilor* (Marche des soldats de cavalerie)

Ainsi, on observe une prédilection marquée pour la structure arpégée sur les centres tonals I—III—V (n'oublions pas qu'il s'agit en fait, dans la plupart des cas, de réductions de partitions conçues pour cuivres), ce qui fait que nous trouverons de nombreuses formules mélodiques du type fanfare:



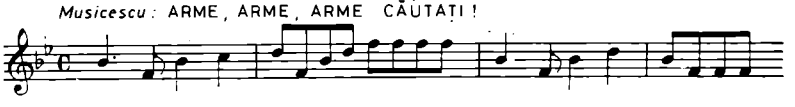
Exemple 11

Jalovitszki: *Luarea Plevnei* (La Prise de Plevna)



Exemple 12

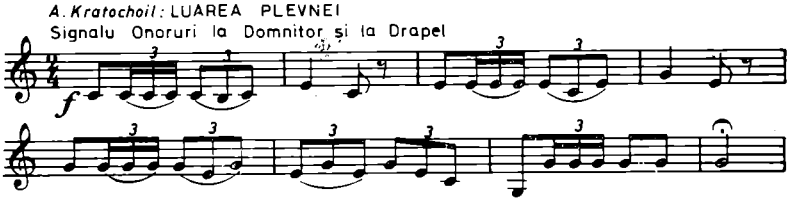
M. C. Cordoneanu: *Capitularea Plevnei* (La Reddition de Plevna)



Exemple 13

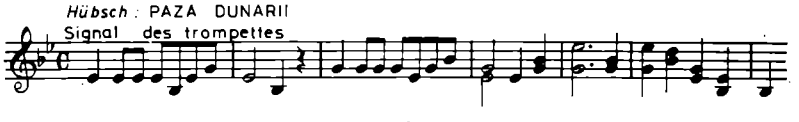
Musicescu: *Arme, arme, arme căutați* (Des armes, des armes, cherchez des armes)

voire même des passages introductifs portant des indications d'instrumentation qui se réfèrent à des signaux militaires:



Exemple 14

A. Kratochvil: *Luarea Plevnei* (La Prise de Plevna)

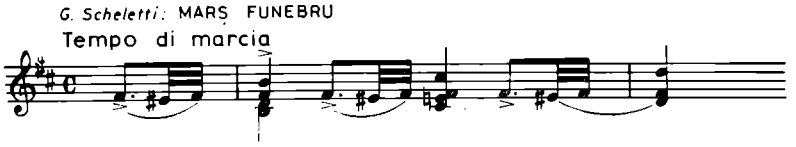


Exemple 15

Hübsch: *Paza Dunării* (La Garde du Danube)

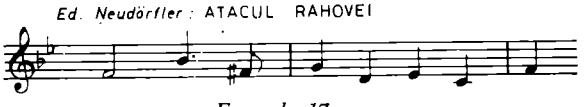
L'exploitation des ressources de l'accord majeur met en relief le rôle énergétique de l'anacrouse ascendante — simple ou pathétiquement développée par des accumulations d'accents, de broderies, de rythmes pointés, etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Exemple 16
G. Scheletti: *Marş funebru* (Marche funèbre)

On y trouve aussi les motifs introductifs, devenus stéréotypes justement à partir du XIXe siècle, basés sur l'intervalle mélodique de quarte, où la tonique accentuée devient la cible d'un assaut partant de la dominante,

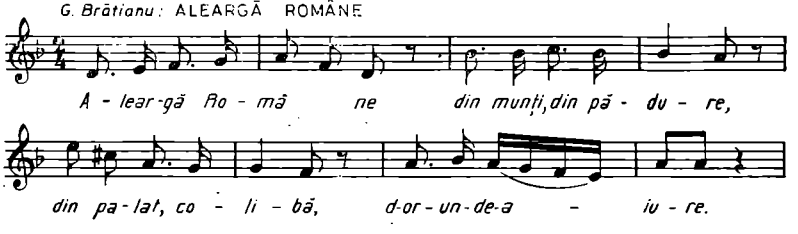


Exemple 17
Ed. Neudörfler: *Atacul Rahovei* (L'Attaque de Rahova)

ou de sexte, le saut partant de la dominante s'effectuant, par dessus la tonique, à la tierce supérieure, suivi, éventuellement, par une descente sur le terrain stable de la tonique; la tierce étant plus éloignée sur l'échelle des harmoniques, la tension de l'intervalle augmente, d'où la faveur particulière dont jouit cette formule, avec son pathos plein d'élan.

Exemple 18
M. C. Cordoneanu: *Caritate* (Charité)

En ce qui concerne les rythmes, ils sont le plus souvent pointés dans la marche du XIXe siècle; l'énergie contenue dans la noire pointée («wuchtiges Viertel»), transformée parfois en blanche, sa division variée mais coulant dans un imperturbable flux *giusto*, apte à organiser le mouvement collectif, adéquat à la déclamation (puisqu'il est né de la matérialisation du vers iambique) lui conférant les qualités nécessaires pour satisfaire aux plus hautes exigences du genre. Les exemples sont nombreux et nous n'en citerons qu'un seul: *Aleargă române* (Cours Roumain) «chanson de guerre» de George Brătianu.



Exemple 19
G. Brătianu: *Aleargă române* (Cours, Roumain)

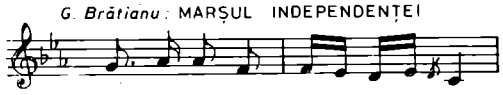
Nous trouverons aussi dans cette création d'autres nombreuses formules, de celles qui étaient fréquentes dans le langage du siècle, tellement affectionnées par les romantiques, comme par exemple la mélodie en mouvement circulaire, la suspension «sentimentale», l'anticipation, etc., plus ou moins contaminés — dans notre cas il s'agit de plus — par une certaine exagération rhétorique propre à l'époque.

Le désir de transmettre avec le maximum de plasticité l'idée patriotique ou de souligner de façon convaincante l'adhérence de cette musique aux réalités qui l'ont inspirée, justifie les notations à caractère de programme, pour ainsi dire, qui figurent sur plusieurs partitions (par exemple: l'Attaque, l'Ouverture du feu, le Canon, la Retraite, etc.), en surajoutant aux textes musicaux de petits scénarios qui les situent

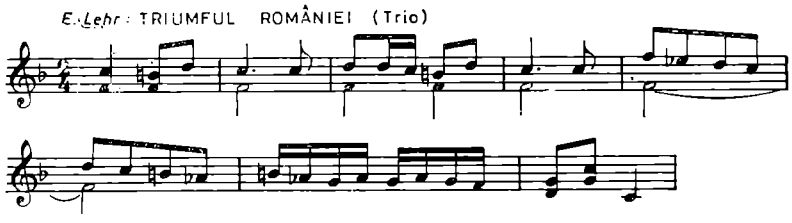
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sur la trajectoire des débuts de la musique roumaine à programme.

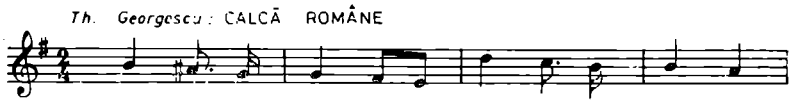
D'un intérêt très particulier nous apparaissent les essais de donner une teinte autochtone, un coloris national à la mélodie abstraite de la marche, par le moyen de ce que l'on considérait alors comme le plus typique moule d'intonation roumaine — la seconde augmentée — ainsi que de certaines tournures mélodiques, cadences, etc.



Exemple 20
G. Brătianu: *Marșul Independenței* (Marche de l'Indépendance)



Exemple 21
E. Lehr: *Triumful României* (Trio) (Le Triomphe de la Roumanie (Trio))



Exemple 22
Th. Georgescu: *Calcă române* (Marche, Roumain)

Même si la réalisation n'est pas tout à fait viable, il n'en reste pas moins comme un précieux témoignage des efforts dont la présence est visible sur de multiples plans, l'idée de créer un langage musical roumain.

Quant aux nombreuses *hore* de salon pour le piano qui apparaissent dans ce répertoire, il nous reste peu de chose à ajouter à ce que nous avons déjà dit. Tout le long de la seconde moitié du XIXe siècle la *hora* — dans son hypostase cultivée — constitua le fonds le plus riche, du moins au point de vue numérique, d'une création qui essayait de donner une vision musicale universaliste à l'inspiration folklorique. Dans toutes les écoles nationales on trouve de pareils prototypes de danses (mazurka, csardas, polka), adoptées par les différentes couches de la création savante. Le choix de la *hora* en tant que prototype de la musique populaire roumaine est justifié d'une part par ses caractéristiques musicales plus facilement transposables dans le langage musical classique, d'autre part par le sentiment qu'elle représente la quintessence de l'esprit musical populaire, qu'elle est son incarnation la plus spécifique: «La *hora* est la plus ancienne et la plus nationale de toutes ⟨les danses⟩. Elle est le symbole de l'union, des mains enlacées, en une seule famille et se produit de nos jours exactement comme ces chœurs gravés dans le marbre des temples antiques» [19], écrivait Alecsandri, justifiant ainsi la place de premier ordre de la *hora* dans la symbolique de notre peuple.

Comme réalisation, ces *hore* sont soit de simples harmonisations (cette opération entraînant aussi des déformations du matériel mélodique original), soit des compositions en «caractère national» (ou que l'on considérait en tant que tel à l'époque). Elles représentent, en somme, ce que Walter Wiora appelait création savante en «Volkston», c'est-à-dire une mimique de la création populaire par la schématisation et la conservation des traits les plus évidents. Cependant, en dernière instance, dans toute cette création l'esprit national doit être moins cherché dans des procédés stylistiques adéquats que dans l'option des artistes, dans leur réaction spontanée et sincère devant le destin, l'histoire vivante de leur peuple.

En réalité, le rapport entre la guerre d'Indépendance et la musique roumaine ne réside pas seulement dans ce reflet direct, évident, mais plutôt, ainsi que cela se passe dans l'histoire de la culture, en une relation indirecte, souterraine avec tout le développement de la musique roumaine des deux dernières décennies

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du XIXe siècle. Les transformations décisives déterminées par la proclamation de l'indépendance d'État de la Roumanie dans tous les domaines de la vie sociale se sont répercutées aussi sur la vie musicale, pas nécessairement dans les créations qui se rattachent visiblement à ce moment mais, surtout, dans l'impulsion vitale qu'elle lui donna. En ce sens, la guerre d'Indépendance, avec ses conséquences, peut être considérée comme le grand générateur d'énergies, «la somme de notre vie historique entière», comme une porte largement ouverte vers une nouvelle étape dans le développement impétueux du peuple et de la culture roumains.

Notes

[1] Notre étude (paru en roumain dans le volume *Arta și literatura în slujba independenței naționale*, București, Ed. Academiei, 1977), est basée sur les partitions imprimées qui se trouvent au Cabinet de musique de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie ainsi que sur un fonds de partitions de la Bibliothèque Centrale d'État, sélectionné et daté par Ioana Manassiu.

[2] Voici une liste de quelques titres trouvés au cours de notre recherche:

BUCACIUC, GRIGORE. *Imnul Veteranilor* (L'Hymne des Vétérans) ⟨pour chœur mixte et piano⟩. Texte de Gr. Bucaciuc, Bucarest, Ed. Mignon.

CAUDELLA, EDUARD. *Sergentul* (Le Sergent), ballade pour voix de baryton et accompagnement de piano, op. 43. Texte de Vasile Alecsandri.
Dédiée: «A l'artiste distingué, M. Aurel Eliade, professeur au Conservatoire de musique de Bucarest».

CAUDELLA, EDUARD. *Calafatul*, ballade pour chœur. ⟨Texte de Carmen Sylva⟩. Cernăuți, 1911.

CERCEL, THUDORICĂ. *Sîrba Rustchuk* (La Danse de Rustchuk). Dans le volume: *Foi și frunze*. Une collection de danses et airs populaires roumains pour piano, no. 123, Bucarest, Leopold Stern.

COHEN-LINARU, M. *Steagul* (Le Drapeau), chanson patriotique pour voix et piano. Texte du Général Al. Candiano-Popescu. Bucarest, propriété de l'auteur.
Dédiée: «Aux soldats roumains».

CORĂNESCU, IULIA. *Poradim-Hora-Doina*, Bucarest, Magasin du Conservatoire.
Auteur: madame la Capitaine...
Dédiée: «A L'armée roumaine».

DANILCIU, TEODOR. *La arme!* (Aux armes!), marche nationale pour piano, op. 54. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Auteur: «Ex-chef de musique militaire, Chevalier de l'ordre 'Coroana României'. Diplômé du Conservatoire, Membre du Théâtre National de l'Athénée Roumain».
Dédiée: «À Monsieur le lieutenant-colonel Eremia Grigorescu, Commandant de l'école d'artillerie et de génie».

DANILCIU, TEODOR. *Triumful armatei române* (Le Triomphe de l'armée roumaine), marche militaire nationale pour piano, op. 55.
Auteur: «Vétéran, ex-chef de musique militaire. Diplômé du Conservatoire».

MONTIA, EMIL. *Dorobanțul* (Le Fantassin) ⟨voix et piano⟩. Texte de G. Coșbuc. Dans le volume: MONTIA, EMIL, *Cîntec pentru voce și pian*, IV, Bucarest, propriété de l'auteur.

POPESCU, GEORGE. *Primirea eroilor* (L'Accueil des héros), marche nationale ⟨pour chœur mixte et piano⟩. Chœur arrangé par George I. Buiuk. Texte de Dimitrie Orfănescu. Bucarest, Institut d'arts graphiques «Biruința», 1913.

SEVEREANU N. MARIE. *O, nu te teme țara mea* (Oh, n'aies pas peur mon pays) ⟨Chœur pour 2 voix égales⟩. Dans le volume: SEVEREANU N. et SEVEREANU MARIA N., *Lectură muzicală* (Solfegii), seconde partie IVe édition, Bucarest, Inst. d'arts graphiques Carol Göbl, 1913.

VASCULESCU, D. S. *În amintirea eroilor din 1877—1878* (À la mémoire des héros de 1877—1878), hymne de gloire ⟨chœur masculin⟩. Texte de D. S. Vasculescu. Dans: *Cavalul*, Craiova, 3, no. 4 du 20 mai 1913 et no. 6, 1914.
Dédiée: «Général Gr. Gigurtu,
Président du Comité pour l'érection
du Monument de l'Indépendance».

[3] *Calafat*, d'August Bungert.

[4] *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube), de JOHANN JALOVITZKY.

[5] *Grivița*, marche de MARIE MARKOVICI; *Grivița*, de C. M. CORDONEANU, etc.

[6] *Atacul Rahovei* (L'Assaut de Rahova), d'EDUARD NEUDÖRFLER, *Rahova* de ION G. CAPELEANU

[7] *Smîrdan*, d'EDUARD HÜBSCH, etc.

[8] *Luarea Plevnei* (La Prise de Plevna) d'ANTON KRATOCHVIL, *Plevna-Polca* d'HÉLÈNE C. VRABIE, *Capitularea Plevnei* (La Capitulation de Plevna), de C. M. CORDONEANU, etc.

[9] *Retour victorieux* de H. BIANCHI, *Eroii Olteniei* (Les Héros de l'Olténie), de CHIRIL ROSESCU, etc.

[10] *Marșul Proclamării Independenței* (La Marche de la Proclamation de l'Indépendance), de PETRE G. NIȚESCU; *Visul României* (Le Rêve de la Roumanie), de FR. CUBINI; *Triumful României* (Le Triomphe de la Roumanie), d'EMIL LEHR; *Marșul Independenței* (La Marche de l'Indépendance) d'EDUARD NEUDÖRFLER, etc.

[11] *Imnu Domnului căpitan Alexandru Petrino* (L'Hymne de Monsieur le capitaine Alexandru Petrino) de LAURO ROSSI, *Marșul I-lului regiment de Roșiori* (La Marche du I-er régiment de cavalerie), de N. ALEXANDRESCU, etc.

[12] *Oda ostașilor români* (Ode des soldats roumains), he M-me A. BALUTZA, *Le Défilé roumain*, de JEAN BAROZZI, etc.

[13] *Sentinela păzind steagul* (La sentinelle gardant le drapeau) de IOAN COSTESCU, *Imnul vînătorilor* (L'Hymne des chasseurs), d'EDUARD WACHMANN, *Peneș Curcanul* de IACOB MUREȘIANU, *Rănitul de la Plevna* (Le Blessé de Plevna), de GEORGE BRĂTIANU, etc.

[14] DIMITRIE VULPIAN, *Horele noastre*, vol. 2, série B; idem, *Poezia populară pusă în Musică*, vol. III, Romances, Bucarest, 1877.

[15] T. TEODORESCU, *10 Coruri* (10 Chœurs) pour trois voix égales pour l'usage des écoles primaires, secondaires et des réunions chorales Jassy, propriété de l'auteur.

[16] G. FL. PREȘMEREANU, *Colecțiune de cintece și coruri* (Recueil de chansons et de chœurs) pour 2 et 3 voix pour les écoles populaires et moyennes et pour l'usage des réunions de chant. Brașov, 1913.

[17] In: *Biserica și școala*, Arad; *Școala română*; Sibiu; *Cărțile săteanului român*, Gherla, etc.

[18] JÁNOS MARÓTHY, *Music and the Bourgeois Music and the Proletarian*, Budapest, 1974, p. 248—249.

[19] VASILE ALECSANDRI, *Poesii populare ale românilor*, Bucarest, 1866, p. 323.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE CINÉMA—UN ALLIE DE L'HISTOIRE

Manuela Gheorghiu

Le 1er septembre 1912 les écrans de Bucarest, présentaient le premier long métrage roumain, *Independența României* (L'Indépendance de la Roumanie) sur la guerre de 1877—1878, qui avait mit aux prises la Roumanie et la Russie, d'un côté, et la Turquie, d'un autre côté. Ce film, véritable super-production historique, avait été produit par Leon Popescu et réalisé par Grigore Brezeanu avec le concours des acteurs du Théâtre National de Bucarest et la participation de 80000 soldats mis à leur disposition pour la figuration, par le Ministère de la Guerre. Ce premier long métrage de l'histoire du cinéma roumain, cette œuvre de pionniers, précieuse aussi bien pour le cinéma roumain que pour celui du Sud-Est européen, garde encore sa valeur d'émouvant témoignage d'une page de l'histoire, constituant en même temps un repère important dans la filmographie mondiale.

«Qui aurait pu songer en 1877 que 35 années plus tard, les Roumains, réunis dans des salles et poursuivant le jeu des lumières sur une toile, pourront revivre les frissons de la guerre qui nous donna l'indépendance!» exclamait, quelques jours après la première, le chroniqueur du journal bucarestois *Gazeta Ilustrată*, tandis que son confrère de *Adevărul* notait, profondément touché: «Je suis convaincu que le film de l'Indépendance sera utile à la Roumanie, offrant au monde entier un cours émouvant sur l'histoire de notre renaissance à une existence en tant qu'État libre et facteur important dans la politique des Balkans».

En effet, le film *L'indépendance de la Roumanie* s'inscrit parmi ces réalisations qui ont ouvert une nouvelle voie, démontrant à l'opinion publique que le cinéma — auquel on contestait à cette époque le statut d'art — était en droit d'aspirer à une attestation sur le plan culturel, ayant en même temps une valeur éducative incontestable.

«Voici comment de nos jours — allait écrire en juin 1912 un chroniqueur de la revue française *Ciné-Journal*, annonçant la première du film roumain sur les écrans de Paris—le cinéma, naguère médiocre ou dédaigné, s'élève sur des sommets déconcertants. Il entre dans l'histoire, dans la véritable acception du mot, du moment où il réussit à enregistrer, afin de nous les rendre dans toute leur vérité, les événements les plus importants de la vie des peuples, de *l'histoire des nations* (soulignement de l'auteur). Le plus bel exemple de ses nobles vertus s'affirme par une œuvre prodigieuse réalisée en Roumanie par les artistes et les metteurs en scène de la „Société des Films d'Art de Bucarest"». D'où viennent ces appréciations élogieuses? À une époque où les studios de France, d'Italie ou des États-Unis cherchaient à se surpasser dans l'évocation du passé de l'humanité, ayant recours à des décors fastueux, conçus plutôt pour l'amour du spectacle en soi, le film roumain frappait surtout par son *réalisme* mis au service d'une idée. De même, et le fait est tout à fait insolite à l'époque, lors du lancement du film on fit imprimer un *cahier de salle* qui mettait à la disposition des spectateurs une liste des séquences-clef, avec mention de la date exacte des événements évoqués.

Les cinéastes roumains avaient adopté, dès le début, le principe de ne rien dénaturer de la vérité historique, la formule réaliste qu'ils avaient adoptée correspondant en fait à un véritable programme esthétique. L'initiative d'évoquer cet épisode grandiose de l'histoire de la Roumanie que fut la guerre de 1877 avait appartenu au jeune acteur et metteur en scène de cinéma Grigore Brezeanu (auteur du premier court métrage roumain de fiction, *Amor fatal*, de 1911). Sur sa suggestion, trois sociétaires du Théâtre National de Bucarest, Iancu Brezeanu (père de Grigore), Aristide Demetriade et Aurel Barbelian, auxquels devaient se joindre le grand acteur Constantin Nottara, Petru Liciu et Vasile Toneanu, soumirent à la direction de leur théâtre un mémoire par lequel ils soutenaient l'idée de tourner «des scènes intéressantes de tous les domaines de l'activité roumaine». Ce fut toujours Brezeanu qui proposa de commencer par la réalisation d'un film sur l'Indépendance. Afin d'obtenir les fonds nécessaires à une entreprise aussi hardie, Gr. Brezeanu s'adressa à Leon Popescu, directeur du Théâtre Lyrique qui, disposant d'une certaine fortune, était en même temps un grand amateur des arts, toujours prêt à assumer un rôle de Mécène. C'est par

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

son intermédiaire que l'on allait obtenir non seulement le capital nécessaire mais aussi la collaboration du Ministère de la Guerre, qui devaient mettre à la disposition des réalisateurs d'importantes forces humaines, ainsi que l'équipement adéquat.

Le scénario fut élaboré, sur la base d'une documentation minutieuse, par les acteurs Petre Liciu, Constantin Nottara et Aristide Demetriade, en collaboration avec Grigore Brezeanu et l'écrivain Corneliu Moldovan. Dans leur désir d'élever un hymne de gloire à la bravoure et à l'esprit de sacrifice des soldats roumains qui avaient conquis l'indépendance du pays, les scénaristes allaient opter pour une formule de dramaturgie filmique tout à fait originale. Afin de ne pas nuire à l'authenticité des faits, ils se proposèrent tout d'abord de reproduire dans leur succession réelle les principaux épisodes du déroulement de la guerre. Cependant, pour ne pas risquer, par ce caractère strictement documentaire, de donner au spectacle cinématographique un air trop sec, ils décidèrent d'introduire dans le canevas de l'action des éléments de fiction. Mais le fait de «romancer» une pareille épopée constituait une entreprise difficile, d'autant plus risquée pour des débutants. C'est pourquoi, prudents, ils préférèrent s'en tenir à un texte littéraire consacré: le cycle des poésies écrites par Vasile Alecsandri lors de la campagne de 1877, auquel ils empruntèrent des idées ainsi que des figures de héros. La présence sur l'écran de ces personnages, qui étaient déjà très populaires (tel, par exemple, ce fameux Peneș Curcanul) devait en effet conférer au film une note de chaleur et d'émotion. Le fil conducteur de l'action poursuivait par conséquent le sort de Peneș Curcanul et des gars de son village. Sur le front, Peneș a pour camarade Cobuz, qui meurt à ses côtés, puis le brave militaire est blessé et porté dans un hôpital où il sera soigné par Rodica, paysanne devenue infirmière, pour que dans le final, de même que dans la poésie *Sergentul* de Alecsandri, Peneș, blessé, reçoive, sur le chemin de retour au village les honneurs donnés par une compagnie de soldats russes.

Entraînés par l'exemple de ces figures de proue de la première scène de Bucarest, de la distribution allaient faire partie presque tous les acteurs du Théâtre National, depuis la «doyenne» Aristizza Romanescu jusqu'aux très jeunes, à l'époque débutants, Elvira Popescu et Gheorghe Ciprian, ayant tous la conviction qu'en participant à la réalisation de ce film ils contribuaient à la création d'une œuvre aux grandes significations patriotiques. Symbolique en ce sens allait s'avérer l'apparition pour quelques instants seulement, dans le rôle d'une infirmière, d'Aristizza Romanescu, «doyenne» du Théâtre National, qui avait été le professeur de presque tous les interprètes.

Le premier tour de manivelle fut donné, selon toute probabilité, au cours des premiers mois de 1912. Vu que les cinéastes ne disposaient pas d'un studio, on filma la plus grande partie des séquences en plein air et ce fut le style «plein air», imposé par les conditions techniques et matérielles précaires dans lesquelles on réalisa le film, qui lui conféra un caractère inattendu de réalisme robuste et sobre. Dans les séquences du front, la terre crevassée par la sécheresse, le ciel automnal de plomb devenaient autant d'éléments dramatiques que l'opérateur sut exploiter avec une main de maître. La présence quasi permanente du paysage dans le cadre, vu plutôt comme personnage que comme facteur illustratif, élève continuellement le tonus émotionnel de l'action en lui donnant un air d'authenticité. Parmi les nombreuses séquences mémorables pour leur plastique expressive, nous évoquerons une seule, suggestivement intitulée «Le triste convoi»: le cadre fixe représente au début le paysage désolé d'une plaine couverte de neige, puis à gauche de l'écran, en sortant d'un petit bois, apparaît, précédée d'une troupe de cavaliers, la file des prisonniers turcs. Le contraste entre la neige immaculée et la sombre tache du convoi, d'un effet plastique remarquable, rappelle les dessins faits par le peintre Nicolae Grigorescu au cours de la campagne de 1877. Considéré en son ensemble, le moment est pathétique et semble suggérer une mise sous accusation de la tragédie même de la guerre. La préoccupation des réalisateurs pour l'authenticité eut aussi un autre résultat inattendu, d'ordre esthétique. Le fait que dans les séquences de luttes le déplacement des troupes ne s'est plus fait au hasard, ainsi qu'était la coutume, jusqu'alors, dans la majorité des cinématographies du monde, mais selon un plan bien établi, conforme aux lois de la tactique militaire, fut tout à l'avantage de la plastique de l'image, conférant au second plan une mobilité ininterrompue. Ainsi, le déplacement, conformément aux lois de la stratégie militaire, de la massive figuration, créa un inespéré montage dans le cadre et de très réussies compositions de diagonale. Dans la séquence «Voici la musique qui me plaît» — qui pourrait aussi bien susciter l'envie d'un metteur en scène de nos jours — les figurants sont disposés dans la profondeur du cadre, sur quatre plans successifs, jusqu'à la crête du côteau qui bloque l'horizon. Un procédé similaire d'utilisation simultanée de l'action

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sur plusieurs plans est adopté pour la séquence de la capitulation des Turcs.

Au début de l'été 1912, le film était prêt et ses principaux promoteurs firent un voyage à Paris afin d'y organiser son lancement. C'est du moins ce qui ressort de l'ample article publié le 13 juin par le *Ciné-Journal*, sous le titre *Un grand film historique*: «Cinq représentants de la *Société Roumaine pour le film d'art* de Bucarest sont récemment arrivés à Paris (...). Nos lecteurs sont déjà au courant de l'œuvre particulièrement intéressante à laquelle la Société roumaine voua un zèle patriotique et une conscience artistique dignes d'éloges, en reconstituant dans un film sans précédent les grandes phases de la guerre roumano-russo-turque (1877—1878). Cette réalisation gigantesque fut exécutée à Bucarest et en province, aux endroits mêmes où les troupes roumaines, alliées des Russes, se sont couvertes de gloire et ont su conquérir, au prix de leur sang, l'indépendance du pays ⟨...⟩. Cette œuvre connaîtra dans le monde européen un considérable retentissement ⟨...⟩. Des masses de paysans, hommes et femmes en costumes pittoresques, forment le cadre le plus artistique possible pour l'action pleine de mouvement du film, car les auteurs et les metteurs en scène ont très bien compris qu'ils devaient mélanger les faits d'armes avec une aventure romancée — par ailleurs bien agencée. L'interprétation confiée aux meilleurs acteurs du Théâtre National de Bucarest, fait honneur à leur talent et à leur sens cinématographique, ainsi qu'à l'intelligence et au goût des metteurs en scène. Félicitons enfin tous les collaborateurs techniques de cette entreprise d'art dont le succès sera sans doute considérable. ⟨...⟩. Ce film exact, plein de détails véridiques ⟨...⟩ représente le plus bel hommage apporté par les Roumains à leur patrie — continuait la publication française. Il faut avoir une rare audace pour entreprendre un pareil travail. Mais le succès couronne les efforts de la Société Roumaine ⟨...⟩. Surtout dans la reconstitution des luttes autour de Grivița et de Plevna il y a des tableaux qui, par l'étendue du champ, la justesse des plans et l'habileté des mouvements combinés donnent l'impression d'un formidable tableau d'Horace Vernet ou de Meissonier, qui s'animerait tout d'un coup et présenterait aux spectateurs, une évocation vivante de la réalité disparue».

La longueur du film semble avoir été de 2 000 m — «cinq parties — 2 heures» ou «5 actes, 22 tableaux», quoique par raison d'économie, sans doute, la copie offerte pour être achetée aux firmes étrangères était de 1 500 m seulement.

L'Indépendance de la Roumanie allait connaître une belle carrière internationale, le film étant distribué en France, en Russie (par le truchement de la maison «Pathé» qui avait acquis 25 copies), en Autriche (par la firme «Lufka Boiscop»), Hongrie et Italie.

En Roumanie il allait tenir l'affiche plus d'un mois, alors que normalement les films étrangers passés dans les salles de première n'atteignaient pas cette performance. Plus tard il fut passé dans différentes salles de la périphérie et des autres villes du pays, étant continuellement repris jusqu'en 1916. Certes, le public avait été tout d'abord sensible à l'appel patriotique du film: «Comment ne saluerions-nous pas avec une grande satisfaction un film appelé à dérouler devant nos yeux les scènes de la guerre qui fit de nous ce que nous sommes aujourd'hui. Et que peut-il y avoir de plus propice aux bonnes intentions et aux nobles élans que la reconstitution évocatrice des luttes où nous voyons les héros qui ont rendu la liberté à notre pays en train de mourir et de vaincre» — notait un chroniqueur.

En alliant la sincérité du ton au réalisme robuste de l'expression cinématographique les auteurs de *l'Indépendance de la Roumanie* avaient réussi à communier avec le public, à l'émouvoir. Leur intention de conjuguer le plan de l'histoire avec celui de la réalité politique immédiate fut saisie avec promptitude, ainsi qu'en témoigne la ferveur déclenchée parmi la population transylvaine — à l'époque encore sous la domination de l'Autriche-Hongrie — qui vibra à l'implicite appel patriotique des images. «Il y a longtemps que l'on n'a plus vu chez nous, les Roumains transylvains, un enthousiasme pareil à celui soulevé par les représentations du film *La Guerre pour l'indépendance* éternisé par les acteurs du Théâtre National de Bucarest et par l'armée roumaine», écrivait le journal *Revărsat de zori*, de Lugoj. «Notre public, qui à chaque pas manifeste ses aptitudes précieuses pour tout ce qui tient du domaine de l'art, a pu voir les plus grands acteurs que possède la Roumanie interprétant les rôles glorieux de la guerre de 1877. Dans ces étranges circonstances, quand il nous est donné de voir ces acteurs qui sont aussi les nôtres ⟨...⟩ nous devons être reconnaissants à ceux qui nous ont permis de goûter de cet original art roumain sous la forme de représentations cinématographiques». L'élan national qui anima les Roumains transylvains à la vue de ces images se transforma parfois, à la sortie des salles, en véritables manifestations de rue. Aussi à cette occasion le cinéma roumain apportait pour la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

première fois une troublante contribution à la préparation des masses en vue d'accomplir un acte historique. La présentation en Transylvanie du film réalisé par Grigore Brezeanu préfigurait en quelque sorte, dans les cœurs des masses, l'Union tellement souhaitée de la Transylvanie avec la Roumanie, Union qui d'ailleurs allait se produire bientôt. Le cinéma était devenu un allié de l'histoire.

Encouragé par le triomphal écho de l'*Indépendance*, le producteur Leon Popescu publiera, un an après la première, un véritable manifeste de l'art cinématographique. Son *Mémoire concernant un programme culturel cinématographique*, était destiné à attirer l'attention sur les vertus éducatives du septième art. Partant de l'idée que «la connaissance d'une nation par ses fils constitue la force de cette nation», le mémoire exposait une ample théorie de la valeur formative du film, car «c'est dans les actions du passé que l'on peut puiser les grands enseignements et c'est sur leur discernement que s'élèvent les sentiments de l'âme. Le livre de notre nation est rempli de tels enseignements et l'art du cinéma est capable de faire ressusciter d'exaltantes scènes du passé».

Malheureusement, les conditions précaires, d'artisanat, dans lesquelles les cinéastes roumains se virent obligés de travailler jusqu'à l'instauration, après août 1944, du pouvoir populaire, rendirent pendant longtemps impossible l'application du généreux programme préconisé par Leon Popescu et c'est le film historique qui s'en ressentit le plus, ses données spécifiques impliquant pour sa réalisation des bases techniques et matérielles adéquates. Nonobstant, la filmographie de cette époque contient quelques essais tels *Cetatea Neamțului*, *Vitejii neamului* (Nos braves), *Haiducii* (Les Haïdouks) ou *Iancu Jianu*, par lesquels les réalisateurs tentent d'aborder l'histoire par le truchement de genres limitrophes, moins prétentieux, comme par exemple, le film d'aventures.

Après la seconde guerre mondiale, la naissance d'une véritable industrie du cinéma permet aux artistes de reprendre la voie ouverte par le vibrant film de 1912, dans des conditions nettement supérieures tant au point de vue esthétique que matériel. Evidemment, ces circonstances n'apparurent pas d'un seul coup; il y eut des étapes de tâtonnement en ce qui concerne la conception ou la vision; pas mal de lacunes et de naïvetés, voire même d'échecs, avant d'atteindre à la maîtrise. Un film tel *Nepoții gornistului* (Les Petits-fils du trompette, 1953), qui essayait de passer en revue, en retraçant la destinée d'une famille de paysans et d'ouvriers, les luttes pour la liberté nationale et sociale menées par le peuple roumain depuis 1877, date de son indépendance d'Etat, et jusqu'au moment où en 1944, il prit effectivement son destin en ses propres mains — restait en grande mesure, malgré ses intentions généreuses, inachevé. Cependant, ses imperfections mêmes montraient, une fois de plus, que le film d'évocation historique constituait une cause artistique de très haute exigence. D'autant plus que la tradition lancée en 1912 par le programme éthique et esthétique initié alors par le film de Leon Popescu et Grigore Brezeanu obligeait les cinéastes roumains de donner sur ce plan les créations solides que le public était en droit d'attendre. C'est ce qui arriva lorsqu'à partir de la sixième décennie de notre siècle, la maturité de la création roumaine de cinéma devint évidente.

Nous pourrions dire que deux furent les films qui ont constitué des «têtes de file» pour avoir transmis par le truchement des images cette idée capitale qui traverse comme un fil rouge le cours de toute l'histoire roumaine: la sauvegarde et l'affirmation, malgré les circonstances toujours défavorables, du droit à une existence indépendante, unitaire. Le premier film, *Valurile Dunării* (Les Flots du Danube), réalisé en 1960 par Liviu Ciulei, d'après un scénario de Titus Popovici, évoquait un moment crucial de l'histoire contemporaine, celui de la grande insurrection populaire de août 1944, par laquelle la Roumanie mit fin à la domination fasciste, conquérant ainsi pour toujours, et sur tous les plans, sa liberté. L'autre film, *Tudor* (mise en scène de Lucian Bratu, scénario de Mihnea Gheorghiu), paru trois ans plus tard, allait ouvrir, en racontant l'époque de la révolution antiféodale et antiottomane de 1821, dirigée par Tudor Vladimirescu, la série des grands films historiques. Ces deux films peuvent être considérés des «têtes de file» aussi du point de vue artistique, car à une époque dominée par le style académique, ils ont apporté un souffle nouveau.

Valurile Dunării retrace le grand processus historique de l'insurrection à travers la destinée de trois personnages qui se retrouvent au bord d'un chaland, sur le Danube, dont les eaux sont parsemées de mines, mais la tension du film n'est pas due tant à une action spectaculaire qu'aux modifications psychologiques, au radicalisme qui, imposé par la gravité même du moment, gagne peu à peu les consciences. De la même façon, *Tudor*, malgré le fait de mettre en mouvement d'impressionnantes masses d'hommes, évite le style spectaculaire en déplaçant le centre d'intérêt vers les personnalités historiques réelles, vers le drame aux implications politiques d'envergure, sans per-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mettre toutefois à la note grandiose et au pathétisme de certaines séquences de transgresser les limites d'une sobriété de bon aloi des caractères.

Tout en étant très différents l'un de l'autre les deux films optaient, chacun dans sa propre modalité, pour une vision *réaliste* de l'histoire et de l'homme dans l'histoire, se situant de la sorte, à quelques décennies près, sur une ligne de continuité avec la création d'éclaireurs des auteurs de *Independența României*. Le réalisme constitue d'ailleurs la marque et le fondement axiologique d'autres créations représentatives pour l'épopée cinématographique roumaine, qui s'inscrivent d'une manière ou d'une autre dans les ornières laissées par les films plus haut mentionnés. En entremêlant des données d'ordre historique avec la légende et le mythe, mais en développant la fabulation dans un cadre général d'époque conforme à l'image fournie par les sources et les recherches historiques portant sur les époques très anciennes, l'écrivain Titus Popovici a conçu les scénarios des films *Dacii* (Les Daces) (1966, mise en scène de Sergiu Nicolaescu) et *Columna* (La Colonne) (1968, mise en scène de Mircea Drăgan) sous la forme d'une ample narration-fresque sur la naissance du peuple roumain, issu de l'amalgame de deux civilisations: celle des braves Daces, peuple entretenant un culte orgueilleux pour la liberté, vivant dans un État avec des structures fortement centralisées, et celle des conquérants romains, qui, petit à petit, en cohabitant avec les Daces ont pris leurs coutumes en leur donnant en échange la langue latine. De leurs relations de création économique et spirituelle — création qui avait cessé d'être dace ou romaine — naquit le peuple *roumain*. La certitude de la continuité d'un destin national autonome, parmi les peuples européens, a éclairé ces deux films de même que le sentiment de l'indestructible unité du peuple vivant sur tout le territoire des pays roumains, sentiment que l'on retrouve dans le film *Mihai Viteazul* (Michel le Brave) (1971), résultat de la collaboration d'un tandem de valeur: Titus Popovici (scénario) et Sergiu Nicolaescu (mise en scène).

La personnalité du voïvode qui, malgré la politique d'oppression et de démembrement des grands empires environnants, réussit à réaliser, pour un bref intervalle, le rêve séculaire d'un État roumain unitaire, domine l'écran de sa stature à la fois majestueuse et profondément humaine; et ce, malgré que le scénario du film se ressent en quelque sorte des trop nombreux conflits et personnages adjacents et que le metteur en scène met trop l'accent sur les scènes de combat. Une suite à l'épopée de Michel le Brave après la fin tragique de ce voïvode, nous fut donnée par le même Sergiu Nicolaescu, en 1975, avec *Nemuritorii* (Les Immortels), film romantique d'aventures, qui raconte les tribulations d'un détachement d'anciens guerriers de l'armée du voïvode lesquels, après avoir erré à travers des pays étrangers, reviennent dans leur patrie afin de brandir une fois de plus l'étendard de cette union tant rêvée, symbole d'un idéal qui fécondera au cours des siècles l'histoire des Roumains.

Plus près de notre époque la figure d'un compositeur patriote de la seconde moitié du siècle dernier, dont la vie se consuma comme un brasier sur l'autel de la liberté et du légitime recouvrement du territoire de la patrie, a offert au metteur en scène Gheorghe Vitanidis le sujet pour le film *Ciprian Porumbescu*, dont la note mélodramatique et les incertitudes dans la construction sont compensées par une équipe d'acteurs jeunes, d'une éclatante fraîcheur, qui a su transmettre aux spectateurs une intense vibration patriotique. C'est encore Gheorghe Vitanidis qui en 1975 réalisa, sur le scénario de Mihnea Gheorghiu, un autre film historique, brossant avec suggestivité le portrait du prince *Dimitrie Cantemir*. Ce qui intéressa les cinéastes ce fut moins une reconstitution minutieuse de la vie du voïvode et de l'érudit encyclopédiste du siècle des lumières, que de rendre surtout le sens de son existence, fondée sur la conviction que seul l'idéal de la liberté et de l'union des Roumains pouvait valider son action politique et intellectuelle, idéal qui d'ailleurs anticipait le cours ultérieur de l'histoire.

En ce qui concerne l'époque héroïque de l'histoire de la Roumanie moderne, abordée pour la première fois à l'écran par *Valurile Dunării*, elle devait évidemment retenir l'intérêt de nombreux cinéastes. On retrouve ainsi le climat de ces journées de luttes, pendant lesquelles les communistes avaient massé autour d'eux les énergies du peuple entier afin de rejeter les occupants nazis et, avec eux, l'oppression impérialiste avec toutes ses implications, dans *Procesul alb* (Le Procès blanc, 1966, scénario de Eugen Barbu, mise en scène Iulian Mihu), dans *Serata* (La Soirée, 1971, scénario et mise en scène de Malvina Urșianu), ou dans les premières séquences de *Puterea și Adevărul* (Le Pouvoir et la Vérité, 1972, scénario de Titus Popovici, mise en scène, Manole Marcus). Dédié à la lutte armée pour la libération du pays, *Porțile albastre ale orașului* (Les Portes bleues de la ville, 1972, scénario de Marin Preda, mise en scène Mircea Mureșan)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ne se résume pas à être tout simplement un film sur la guerre — à l'instar du peu convaincant *Stejar extremă urgență* (Chêne extrême urgence, 1974, mise en scène de Dinu Cocea) — car il s'impose aussi par la force avec laquelle sont portraiturées les individualités fort diverses des combattants, ce qui rend d'autant plus émouvante leur solidarité dans le combat commun contre l'occupant. Le film dégage un pathétisme d'essence, une poésie âpre qui exclut la grandiloquence. Une ligne de tension sévère, dans un film centré sur l'analyse psychologique, qui nous parle de l'existence pleine de sacrifices des communistes pendant la période où se préparait l'insurrection antifasciste, est adoptée aussi dans *Zidul* (Le Mur, 1975), du jeune metteur en scène Constantin Vaeni, qui fait preuve d'un style original, d'une grande attention pour chaque détail, démontrant que la série qui avait été inaugurée naguère avec *Valurile Dunării* continue à être productive à un échelon de maturité artistique en permanente ascension.

Tous ces films (en réalité ils étaient plus nombreux, mais nous nous sommes bornés à en mentionner seulement quelques-uns des plus représentatifs) constituent ce que l'on nomme couramment *l'épopée nationale*, l'épopée de la lutte pour une existence libre et digne à laquelle le peuple roumain a gagné le droit au prix de maints sacrifices, au cours de toute son histoire. Certes, l'expérience acquise par ceux qui les ont réalisés, l'élargissement de la conception par une méditation plus profonde sur les significations de l'histoire, les styles diversifiés en fonction de la personnalité des scénaristes, des metteurs en scène et des interprètes donneront un nouveau poids aux productions de ce genre du cinéma roumain.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE THÉÂTRE POPULAIRE — ENTITÉ DE LA DURÉE SPIRITUELLE DANS L'HISTOIRE DE LA CULTURE ROUMAINE (I)

Olga Flegont

Les sources écrites de l'histoire du théâtre médiéval roumain — des premières, anciennes mentions des chroniques de Valachie et de Moldavie sur les bouffons de cour aux cantiques de Noël et aux Jeux des Rois Mages des manuscrits transylvains du XIXe siècle, de *Carte românească de învățătură de la pravilele împărătești și de la alte giudețe*, le code du voïévode Vasile Lupu, de 1646, aux «lettres» de cérémonial princier de Moldavie et aux «Villicats-Rechnungen», registres des dépenses des bourgs transylvains, de *Viața și petreacerea sfinților* (Les Vies des Saints), tomes du métropolite Dosoftei, et des «livres des sept sacrements», imprimés le long des XVIIe et XVIIIe siècles, au grand lexique manuscrit de Iordache Golescu, *Condica limbii rumânești*, datant de la première moitié du XIXe siècle, des très anciennes notations de la littérature byzantine, en constituant des sources par l'analogie des systèmes de référence culturels sud-est européens, aux milliers de feuilles laissées par les pérégrins, patriarques et ambassadeurs venus d'Orient et d'Occident, souvent membres des Académies occidentales, parfois doctes théologiens et historiographes de la chrétienté orientale, mais aussi par les étrangers établis pour un temps indéfini aux cours des princes en qualité de secrétaires de confiance ou de précepteurs des fils du prince, à l'époque des voïévodes du terroir et des Phanariotes et jusque vers la fin du XIXe siècle — les sources indigènes et les sources étrangères du XVe au XIXe siècle resteront à jamais des documents où l'on dépeint les paysages, les saisons, les mœurs et les traditions de ces lieux, la société du temps, le climat spirituel de ces siècles, l'art et la civilisation d'un espace culturel sous la lumière crue de l'histoire qui leur fut contemporaine. D'une part la vie et l'histoire, telles qu'elles furent, de l'autre, et le plus souvent, telles qu'elles furent vécues par leurs chroniqueurs et par leurs exégètes. C'est seulement dans leur ensemble, seulement juxtaposées que ces histoires parallèles deviennent source à puiser pour accéder à la connaissance des origines et des fins des vieux usages, seulement conjointes dans une reconstitution parallèle de l'univers de vie et de l'univers de pensée, de la propre logique de ces méditations sur l'écoulement du temps qui, voire à elles seules, peuvent désigner un horizon de culture originale, depuis la haute érudition de souche européenne de Dimitrie Cantemir jusqu'aux croyances superstitieuses d'immémoriale, mythologique vision du monde de quelque vieux paysan des montagnes de Maramureș.

De toutes ces sources des vieilles lunes, autochtones et étrangères, le concept moderne de «théâtre populaire», le conventionnel «concept composé» émané par la logique pratique du XXe siècle, est absent. Tout s'y passe sous le vieux signe du «rit» *(datină)* ou du «jeu» *(joc)*, selon la «coutume du pays» *(obiceiul pământului)*. Nous nous trouvons, pour ces siècles, sur la *terra incognita* lointaine, incertaine, d'un art reculé, aux limites confuses, partout présent sans être perçu, perdu dès que nous voudrions le soumettre à un système classique ou moderne de critères ou de catégorèmes, dût-il être celui de l'histoire du théâtre ou de l'ethnologie; c'est un art polymorphe et polysémique, détenteur et générateur d'une vision ontique originale, un art dont la lente évolution s'est attardée sur des milliers d'années, un *teatro genuino* qu'on ne saurait approcher sans le contempler à la perspective de l'histoire de la culture. L'objet de notre étude sera toujours l'œuvre théâtrale; cependant, sans qu'il soit un objet indéterminé, il est désormais devenu, de par ses dimensions et proportions, de par sa nature et ses structures, ainsi que par le phénomène de cohésion des codes stylistiques en images syncrétiques et par le phénomène de dispersion de ces images dans l'espace et la durée d'une culture ethnique, un objet nouveau, qui s'accorde «de droit à l'histoire»[1], à sa propre histoire.

En sorte que la reconstitution et la restitution de l'histoire du théâtre populaire roumain exigera à dessein l'exploration fonctionnelle des sources portant sur une époque durant laquelle la société patriarcale des XVe—XIXe siècles s'était muée en société moderne, alors qu'autour du théâtre populaire toute

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une durée spirituelle cristallisait. La recherche historique des formes de représentations culturelles disparues ou en voie de disparaître, formes d'art et de civilisation qui renferment dans leur formule syncrétique l'expression de la pensée et de la mentalité, du sentiment, de la sensibilité, du mode d'exister et de durer d'un groupe ethnique, d'un être ethnique, une recherche historique, donc, de ces formes de vie et de culture qui sont en même temps des «formes essentielles du théâtre populaire européen primitif»[2], a le droit et le devoir de les rendre à la communauté qui les a naguère créées, de ne pas laisser que les mondes d'images d'un art paysan ancestral, d'une seconde vie fixée dans «son univers, ses géographies, ses géométries, ses calendriers», aillent s'évanouir.

L'histoire du théâtre populaire roumain est une histoire ouverte, vivante, déployée dans les confins non inscrits dans le temps et l'espace des cultures théâtrales de substrat indo-européen, une histoire qui renferme l'ancienneté et la continuité d'esprit de la culture populaire roumaine, dont les images et les formes d'un art théâtral aux origines archaïques, à la fois reliques et sources pour les cultures théâtrales folkloriques du Sud-Est européen et du bassin de la Méditerranée, témoignent.

Des jeux paysans à masques, de l'époque féodale, aux spectacles dramatiques populaires, joués à travers bourgades et villages aux XVIIIe et XIXe siècles, des formes de «survivance» aux formes vivantes de l'art théâtral populaire, la recherche historique découvre des unités morphologiques et des séries typologiques retrouvées dans les représentations similaires des cultures médiévales du Sud Balkanique, archétypes engendrés par les sollicitations génésiques et noyaux structuraux archaïques qui reviennent sur de vastes aires du centre et du Sud-Est de l'Europe, codes stylistiques de l'image théâtrale, les codes de conservation et de communication d'une culture ancestrale aux profonds liens dans le temps et l'espace spirituel européen. De sorte que ne sont pas seulement les formes fossiles ou dissoutes d'un art théâtral aux origines immémoriales, pas seulement ses formes dynamiques entraînées par les conjonctures, les légendes, les héros et les événements de la vie médiévale de l'Orient orthodoxe, mais les moules mêmes des modalités expressives de son esprit qui se révèlent comme étant constitués davantage par ce qui nous lie que par ce qui nous disjoint d'autres cultures européennes d'ancienne époque.

Le processus de changement par lequel thèmes et motifs primordiaux des structures mythologiques primitives et antiques se détachent et passent — transfigurés en signes et symboles de la mémoire de la culture — dans les structures spectaculaires et dramatiques des usages paysans du Moyen-Âge roumain, son histoire non consignée, suit la grande route commune de l'évolution des phénomènes de culture folklorique européenne. Il fallait s'attendre que, vers la fin du premier millénaire de notre ère, dans le développement des formes anciennes d'art théâtral populaire il y eût eu des similitudes et des analogies avec des phénomènes de culture et de civilisation fort reculés dans le temps, lesquels relèvent de l'histoire universelle de l'art théâtral. «La proscription des mascarades païennes par le concile d'Auxerre, où furent prononcées des prescriptions formulées en l'an 578 (ou 585) de notre ère, ainsi que par les canons du concile *in Trullo* de Constantinople, le Quinisexte de l'année 692 de notre ère, englobe sous l'interdiction de *cervulum et vetulam facere* l'aire européenne toute entière»[3], mais c'est là tout ce que l'on peut avancer sur ce qu'aura été ces temps premiers l'univers folklorique des contrées carpato-danubiennes, rien qu'une vague représentation d'un horizon de brumes. Cependant, à partir du XVe siècle, grâce aux premières mentions et descriptions des coutumes traditionnelles roumaines, rits païens, fêtes et cérémonies du calendrier chrétien ou fêtes profanes de foire et de grand chemin, s'ouvre la chronique ornée de naïves miniatures du monde médiéval roumain, continuée et confondue avec le panorama en couleurs éclatantes de la société roumaine des XVIIIe et XIXe siècles. Pulvérisées dans les formes vivantes, dynamiques, inconsistantes du théâtre populaire contemporain, où de tout ce qui a été presque rien ne s'est perdu, où le passé d'un art persiste conservé en signes, silhouettes, esquisses et modèles de jeu, les images théâtrales ne cessent de changer. Car, de tout temps, branche de la culture folklorique européenne, le théâtre populaire roumain est tout d'abord une composante vivante de la culture folklorique autochtone, univers chargé d'histoire d'une humanité présente.

L'étendue des usages populaires comprend les rites d'initiation et de passage, les cérémonies d'invocation, de célébration ou d'exhortation, pratiqués sous forme de spectacles de participation et de communion, dont la recherche systématique imposerait une construction logique, élaborée sur les relations de différence et de distance entre les plans des catégories: «pour les coutumes, il serait dési-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rable de faire une différence non seulement entre le plan sacré et le plan profane, mais aussi dans le cadre du plan sacré, de différencier le rituel ancestral du rituel religieux chrétien, et ensuite d'établir les distances entre religieux et séculier: sur le plan profane, le quotidien de l'exceptionnel (fêtes), et à son tour, le cérémoniel opposé au sacré et au spectaculaire, le pragmatique opposé à l'artistique et ainsi de suite»[4]. Ainsi articulée, la vision architectonique d'une aire de culture folklorique se fonderait sur la propre logique des phénomènes: «cette architectonique ne représenterait pas la somme des faits investigués mais bien leur ordonnance organisée dans un système»[5]. Nonobstant, ces rites et cérémonies, usages appartenant au temps biologique et social, sont parcourus d'une théâtralité originaire, détachée tard du facteur sacral ou religieux, dont l'exploration en tant que phénomène de culture pourrait être conçue et entreprise uniquement comme un déploiement ininterrompu des plans successifs et des plans simultanés entrecroisés. Puisque les phénomènes de théâtre folklorique contiennent, dans leur structure et leur histoire, une «figure logique», une monade, *imago theatrica*, entité du successif dans le simultané, clef de voûte pour une architectonique de système structural aussi bien que pour une possible reconstruction historique. Mais on n'a d'ouverture sur d'amples perspectives diachroniques ou de vertigineuses synchronies dans l'univers du théâtre folklorique que si on en est conditionné par l'observation d'un phénomène des plus rares, toujours le même: «la présence simultanée des stades successifs atteints par l'image théâtrale au cours de son évolution»[6]. Cependant que la structure, la fonction et la signification du jeu théâtral, sa forme et son histoire sont toutes contenues par cet unique acte vivant, l'image théâtrale, concentrée en germe ou pleinement épanouie, retrouvée en des formes qui involuent et périssent ou qui, tout au contraire, en évoluant, donnent l'existence à d'autres nouvelles images.

Le patrimoine traditionnel du théâtre populaire roumain, connu et classifié en tant que tel dans les œuvres des érudits roumains des XIXe et XXe siècles, historiens et historiens de la littérature, philologues, folkloristes et ethnographes, est représentatif par ses formes définies, des prototypes qui couvrent de larges territoires géographiques pour de longs espaces de temps, se confondant avec la plupart des formes fondamentales du théâtre populaire européen. La somme de ces prototypes se défait et se recompose en unités typologiques de jeu théâtral qui s'enfoncent profondément dans le temps, le long de vastes espaces continentaux, dans la culture folklorique universelle: *jeu-combat*, *jeu-meurtre* et *jeu-résurrection*, *jeu-cortège* et enfin, *jeu-dispute* [7], le drame. En outre, entrevue dans tout son déploiement, l'histoire de ces formes-prototypes s'inscrit «sur les spirales des longues durées» de l'histoire des cultures, qui par ses valeurs pendant longtemps fixes apparaît comme un élément invariable par rapport aux autres histoires, des événements ou des conjonctures, plus vives dans leur écoulement[8]. C'est ainsi que la reconstitution de ce «processus de la longue durée», dont les rythmes d'évolution lents et denses cessent d'être influencés par la succession des générations ou l'écoulement des siècles, révèle une entité, la durée spirituelle d'un univers culturel clos, plein de force, l'histoire duquel reflue en images, un univers d'images où signes et symboles toujours vivants, ayant été jadis les précoces annonciateurs de l'évolution future, sont rattrapés, accompagnés, puis dépassés par des formes théâtrales finies ou retardées, reliques mortes auxquelles ils auront été, en des temps immémoriaux, modèle et appel.

Les formes du théâtre populaire roumain constituent la substance vivante, fertile, la permanence culturelle sur laquelle s'élèvera, rassemblant et absorbant des rayonnements du continent entier, depuis l'Ibérie jusqu'au Levant, de la *Danza de la Muerte* au grec *Karagiuzos* sur les scènes d'Athènes, le théâtre médiéval roumain, multiforme, riche, à la fois somptueux et d'une sévère simplicité, agité par d'insolites champs de force, synthèse originale issue des jeux à masques d'ancestrale mythologie roumaine et des spectacles de provenance byzantine donnés aux cours des princes et des boïards, de la vivace, ancienne culture théâtrale folklorique et des cultures médiévales de l'Europe orientale, centrale et du Sud-Est, de l'horizon de culture paysanne autochtone et des autres horizons de civilisation, urbaine et aulique.

Archaïques, féodales ou modernes comme origines et sens, qu'il s'agisse de cérémonies magiques, religieuses ou profanes, de rites ésotériques ou de réjouissances publiques, les formes de théâtre populaire s'ordonnent du XVe au XIXe siècle en deux grandes «enclaves» de l'histoire de la culture folklorique, ensembles désignant deux phases de synthèse culturelle: I. les jeux paysans à masques, de l'époque féodale; II. le théâtre de foire et le théâtre liturgique, aux XVIIIe et XIXe siècles.

Appartenant au fonds originaire commun des cultures archaïques carpato-balkaniques, les jeux paysans à masques sont des formes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

théâtrales évoluées de très anciennes mythologies aborigènes. Si, dans les zones d'influence des grandes métropoles du monde méditerranéen, les modèles théâtraux de l'antiquité classique tombent dans les milieux folkloriques et germent des formes dérivées, actives ou inertes, dans l'aire culturelle nord-thracique, dans les contrées carpato-danubiennes, en ce monde de la romanité provinciale, les mythes de la Hellade et du Latium ne pénètrent plus au travers du «paganisme raffiné, philosophique des gens instruits de l'Empire, qui nourrissaient leur âme de l'ancienne philosophie hellénique, transcendant en ses sublimes abstractions les anciennes superstitions et légendes, les anciennes allégories naïves des peuples vivant sur les heureux rivages de la Méditerranée»[9]; devant «les paysans, pasteurs et areurs, venus de l'Ouest romanisé de la Péninsule Balkanique» et établis dans ces lieux, devant «ces Romains, de provenances très variées, ce n'étaient pas les anciennes fables du Latium, ni la souriante, harmonieuse mythologie de la Hellade qui trouvaient grâce, mais les mythes sauvages, sombres, orgiaques, déferlant de bruit, de débauche, de grandes douleurs et de joies surhumaines de l'Asie frénétique et superstitieuse, d'où sont venus tour à tour toutes les ivresses et tous les enthousiasmes»[10]. Dieux mineurs, surgis de cruelles et fastueuses mythologies, projettent leurs signes et symboles par delà les millénaires dans les formes constantes, clarifiées et équilibrées d'une vieille culture paysanne médiévale, construite et demeurée «sur la spirale de la longue durée», à l'instar de toutes les grandes cultures européennes des sociétés agricoles des XVIe—XIXe siècles: «sociétés dominées, il est vrai, par les îlots de civilisation citadine, mais vivant néanmoins dans une sorte d'autarcie économique et culturelle»[11], sociétés qui s'avèrent pour l'ethnologie européenne comme les réservoirs des cultures disparues, suspendues dans le temps historique. La structure des images théâtrales des jeux paysans à masques garde l'empreinte de la plus haute antiquité, sa lente évolution s'étant arrêtée sur l'ornière pétrifiée du cosmos archaïque, des liens communautaires et sanguins régentés par les cycles de la vie pastorale et agraire.

Les jeux paysans à masques du Moyen-Âge roumain[12] s'ordonnent au point de vue morphologique au long de deux catégories: les jeux de groupe à caractère initiatique, *jeux-combats*, et les jeux de couple à caractère génésique, *jeu-meurtre* et *jeu-résurrection*, anciennes formes de théâtre populaire qui arrivent à une nouvelle éclosion dans les grandes mascarades profanes de l'époque moderne, les *jeux-cortèges* du XIXe siècle.

Jeux de groupe à caractère initiatique, décrits dans les sources des XVIe et XVIIIe siècles, *jeux-combats* montés selon les lois de la confrérie, les *căluceni*[13], les *borăceni*[14], les *cuci*[15] et, dans leurs variantes initiales, la *drăgaica*[16] et la *păpăruda*[17], sont d'anciennes réminiscences des cérémonials archaïques couvrant jadis toute l'aire européenne, rituels de conjuration et de lutte que les membres jeunes d'une communauté sociale primitive pratiquaient afin d'apaiser les forces maléfiques de la nature, des planètes, des constellations zodiacales, ou des morts, les inquiets qui attendent sous terre. Ce sont des éléments composants d'un fonds archaïque commun, qui renferme dans les limites d'une seule aire culturelle, sous l'empire de la romanité, de vastes espaces européens, depuis l'Ukraine jusqu'à la Grèce et plus loin, vers le centre et l'Ouest du continent, ce sont des jeux qui évoluent sous la forme des cortèges de mascarade paysans ou demeurent en tant que pâles copies des prototypes ancestraux.

À l'époque féodale, les jeux rituels de clan à caractère initiatique se maintiennent dans des formes qui tendent vers une lente involution, des formes où les symboles des métamorphoses théâtrales sont à peine marqués par les pantomimes magiques des personnages aux voix étranges, les *căluceni*, les *borăceni*, ou bien concentrés en un seul héros, le *bloj — mutul călucenilor* (le «muet» des *căluceni)*, relique aux origines et aux significations par trop anciennes. Il existe néanmoins un noyau vivant, virtuel, du théâtre folklorique de partout, toujours retrouvé, germe des grands *jeux-cortèges* qui se développent aussi dans le théâtre populaire roumain au XIXe siècle, facteur et modèle de la régéneration et de la continuité: la *turca* ou la *brezaia*[18], jeu et symbole mythiques du possible retour de la mort à la vie par paligénésie, entité archaïque qui s'est formé du démon protagoniste, détaché de la horde primordiale sous les traits d'un homme, le *moș*, et d'une idole-animal fabuleux, vieille déesse domptée et soumise, la *turca* ou la *brezaia*, la «chèvre»-cerf, τραγ-έλαφος. C'est la formule vitale, primaire, orgiaque, d'un sophistiqué concept folklorique de plus tard: «jeunesse sans vieillesse et vie sans mort».

Jeu de couple à caractère génésique, *jeu-meurtre* et *jeu-résurrection* fondus en une unique pantomime de la mort et de la résurrection, la *turca* ou la *brezaia* est un cérémonial aux anciennes origines, rite du renouveau de la vie au travers de la mort et de la résurrection de l'être apparié — bête sacrée et totem de la tri-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bu, et dont la pratique devait assurer la reprise d'un autre cycle de vie et de mort, le retour du printemps, la germination des graines, la prolifération du bétail. Ces usages étaient de beaucoup antérieurs au moment où ils sont signalés dans le Sud Balkanique, au temps de la Byzance, lorsque «la fête des *Calendae*, léguée aux Byzantins par Rome, avait fait revivre, sur le terrain hellénique, l'ancienne coutume de se déguiser en animal, surtout en bouc, puis en cerf ou en chameau ⟨...⟩. Le déguisement des Byzantins, soit à la période des Douze-Jours *(Dodécaémeron*, entre Noel et l'Épiphanie), soit pendant le Carnaval ultérieur, est témoigné par plusieurs auteurs de l'époque, depuis le IVe siècle jusqu'au XIIe et plus tard»[19]. La *turca* ou la *brezaia*, ancienne incantation païenne, décrite dans les sources profanes du XVIIIe siècle et dans les «livres de commentaires» religieux imprimés en roumain, est un rituel théâtral: les deux héros, la *turca* ou la *brezaia*, être fantastique, et le *moș* (le «vieux»), ou selon une source italienne de 1718, «in Valaco: il primo — *Clanza*, e il secondo — *Unchiàs*»[20], jouent une pantomime où se succèdent le vieillissement, la mort et la résurrection magique de l'idole-chimère, symbolisant le mouvement cyclique des saisons, des vies.

Les formes initiales, simples, d'une grande ancienneté du jeu de la *turca* ou la *brezaia* n'appartiennent pas seulement aux rits communs à tout le Sud-Est européen[21], mais apparaissent aussi en des points extrêmes de l'aire de culture archaïque eurasiatique, d'Arménie jusqu'en Sicile. Et plus loin encore, dans les zones centrales et nord-européennes, de Scandinavie en Suisse, en Allemagne, Pologne, Tchécoslovaquie, en Russie et jusqu'aux rives de la mer Baltique on va retrouver la même image de la démone appariée à son démon, dans les jeux rituels *julbock*, *schabelgeiss*, *Klapperbock*, dans le très vieux *turoń*, ainsi que aux jeux des *скоморохи* et des *кобылки бесовскии*, cités dans la grammota du tsar Alexei Mihailovici, en 1648. Au milieu du XIXe siècle, ce fort ancien jeu est mentionné sous le nom de *capra* (la «chèvre»), terme générique accoutumé du rituel agraire, ainsi que des mascarades paysannes pour le jour de l'An.

Autour du *noyau-archétype:* la *capra* (la *turca* aussi, ou la *brezaia)* et le *moș*, tout un monde de masques du Moyen-Âge et de l'époque moderne viennent se grouper, tout un essaim attiré autour de ces déités païennes d'autrefois, la bête-totem matée par son maître-démon, métamorphosés avec les lenteurs des trop anciens mirages en symboles fermés, masques burlesques de carnaval paysan, ou en symboles composés des vieux cantiques de Noël. Vers la fin du XIXe siècle la *capra* seule passera aussi sous les emblèmes des autres croyances, portant une icône attachée entre les cornes, et des parures de toiles de lin blanc ornées de croix argentées, de grandes étoiles dorées, de l'étoile de Bethléem à queue en fils d'argent et d'or, avec des lunes et des soleils, et des têtes d'anges superposées au masque traditionnel. Tandis que le *moș*, abandonnant les attributs démoniaques, acquerra l'aspect et la substance d'un humain, et c'est un vieux paysan, le père-aïeul, qui sera accompagné — très tard, jamais avant le XIXe siècle — de celle qui, n'ayant rien d'une déesse, ni d'un totem, accède à être elle aussi un humain, plus mère que femme, un peu mégère et sorcière quelquefois, de la fort gaie mère-aïeule, la *baba* (la «vieille»), devenus tous les deux des héros comiques, parodiques, en ce XIXe siècle où, par la métamorphose des archétypes, les dérivés des *images-modèles* prolifèrent. Des *moși* et des *babe*, aux enfants-poupées de son, ou aux petites chèvres de bois ils peuplent un univers familial et communautaire où ont lieu des événements de tous les jours, gais ou tristes, et ils s'enivrent, s'adonnent aux caresses, se chamaillent, en viennent aux mains, se raccomodent, s'égarent l'un de l'autre, s'affolent, se cherchent, brament, se lamentent, feignent de mourir, rient et pleurent lorsqu'ils se retrouvent, parlent avec des voix aiguës et contrefaites, se réjouissent, chantent, dansent sur la musique du ménétrier, mettent à l'encan de saugrenues bêtes à cornes, marchandent, s'emportent, vendent et achètent, gagnent et perdent, puis tombent malades, crient, avalent des remèdes de bonne femme, et l'élixir de longue vie, mais on leur jette le mauvais œil et alors, ensorcelés, ils s'alanguissent et se meurent, tout de bon cette fois-ci; morts, ils attendent étendus sur la civière des morts, on psalmodie pour eux l'office des morts, et sur le point d'être portés en terre ne lâchent pied, se débattent et reviennent à la vie, avides de vivre, goguenards, s'empressant de reprendre le tout de bout en bout, à cœur joie, toute la momerie, la divine et humaine comédie paysanne, sous le soleil d'hiver, aux croisées des chemins, ou sur le pas d'une autre porte, ou dans un autre village, eux, les *vieux* et les *vieilles*, avec les *muets* et les *sorciers*, avec les *popes* et les *chantres d'église*, avec les *marchands*, les *soldats*, les *docteurs* et les *apothicaires*, avec le *bœuf* et le *cerf*, l'*ours* et le *chameau*, hommes et bêtes s'entremêlant dans ce *theatrum mundi* d'une solaire et pleine de vitalité vision folklorique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Les prémices de tous ces changements, les origines de cette voie d'évolution eurent trouvé leur espace d'éclosion dans les jeux de la veillée funèbre, les *rîsurile de priveghi* (les «*risées de veillée*»), bien avant que le contact avec les spectacles du milieu citadin donnât aux jeux autochtones de nouveaux motifs venus d'ailleurs. À la veillée funèbre, selon un rit païen, la communauté paysanne médiévale entourait le mort avec tout ce qui avait tenu et tient encore de ce monde et des humains, pour qu'il les prenne avec soi et qu'il se souvienne et qu'il en jouisse, qu'il les ait en aumône et qu'il les ramasse dans son sein et les porte avec lui aux autres, sous la terre, dans l'au-delà, une vie du clan toute entière dans une nuit. Circonstance dans laquelle les jeux de la mort et de la résurrection, mythes telluriques retournés à leurs anciens fins, plongent dans l'univers d'une humanité présente, et puisent dans la vie même de ceux qui sont apparentés par des liens communautaires et de sang, en les réunissant avec les parents morts, avec les ombres des aïeux, les mânes des ancêtres qui survivent encore dans ces cérémonies d'une millénaire culture.

À l'époque féodale, les «*risées de veillée*», jeux théâtraux complexes, à caractère de participation et de communion, *jeux-meurtres* et *jeux-résurrections* de clan, étaient pratiqués par les Roumains en Moldavie, en Valachie, en Transylvanie. Rituel aux origines préchrétiennes, la veillée funèbre était déjà proscrite dans les «livres des sept sacrements» moldaves imprimés à Jassy en 1751 et 1757. Cependant, deux cents ans auparavant, le diacre Coresi « ot Tîrgoviște», autrefois imprimeur au service de Johannes Benkner, le premier magistrat de la ville de Brașov, avait fait paraître, vers 1566, un Évangile traduit en roumain d'après un original slave et augmenté des «enseignements» par lesquels les vieilles croyances et superstitions paysannes, tels que les rituels d'enterrement et de commémoration des morts selon l'ancienne loi orthodoxe, consentante par sagesse, étaient désormais sévèrement commentées: «aux morts, on ne peut plus rien donner dès le trépas»[22]. De même que par les «establissements» formulés dans l'assemblée synodale de sous la conduite du «métropolite de la Transylvanie», Sava Brancovici, cent ans plus tard, en 1675, lors donc que seront bannies, outre les sortilèges et les «fêtes démoniaques», aussi les vieux rits pour les enterrements et les aumônes pour la commémoration des morts, les prières du bout de l'an et pendant l'année; et «on ne les laissera pas ⟨...⟩, hommes ou femmes qu'ils allument des feux dans les cours à *Gioi Mari* (le Jeudi Saint⟩ ou à *Blagoveștenii* ⟨jour de la fête de l'Annonciation⟩, qu'ils dressent la table avec des offrandes et du pain, en disant, eux, que les morts viendront se chauffer, et qu'ils jettent de l'eau sur le pré pour que les morts boivent...»[23]. Afin que l'enterrement ait lieu suivant les bienséances, selon les canons, qu'on lise pour le mort de l'Évangile et du psautier, que les popes disent l'office des morts, et que les pleureuses se lamentent, «et surtout il ne faut pas qu'on fasse auprès du mort des jeux, de la clameur, des cris impies ou des *risées*, jusqu'à son enterrement; et si on ne fait pas la lecture, qu'un vieillard ou plusieurs s'asseyent à veiller le mort, et que leur veillée se passe en silence et avec de l'affliction, car c'est ainsi qu'il sied, sachant que nous tous, nous aurons à accomplir les derniers devoirs communautaires»[24]. Nonobstant, les gens du pays, qui gardaient toujours l'ancienne loi, «pleuraient sur les tombes et astreignaient tous les prêtres à faire là-bas, selon l'ancien rit, qui remonte aux temps des païens, le service habituel»[25]; cependant qu'aux «*risées de veillée*», jeux du clan païen, ils se réunissaient comme pour une cérémonie de la communauté médiévale, de très vieux héritage spirituel. Puisque, à partir du XVIIIe siècle et même plus tôt, ces «anciens rits et simulacres des idolâtres, qui sont faits jusqu'à ce jour par les gens de la communauté ⟨...⟩, sans qu'ils sachent toutefois ce qu'ils vont feindre»[26], subsistent seulement comme des structures vidées de sang et de sens d'un paganisme originaire, formes rituelles pendant trop longtemps gardées où monte la vie de tous les jours d'un Moyen-Âge qui a atteint sa fin, et c'est seulement dans la parodie sacrilège des archétypes théâtraux primordiaux que pourrait être encore déchiffrées les images d'un culte des morts d'immémoriale usance.

Maintenu en ses formes anciennes jusqu'à la fin du XIXe siècle aux zones de plus vieille civilisation terrienne du Maramureș, du Nord de l'Olténie et des montagnes de la Moldavie, le cérémonial des veillées funèbres commençait au coucher du soleil, par des appels de flûtes de berger et de grands buccins. Les paysans se serraient autour du feu allumé dans la cour du mort, et jusqu'à ce que le soleil se levait à nouveau, aux flammes du bûcher où de bois en grume brûlait, à la lumière de la braise, des rameaux ardents et des cierges, on tenait compagnie au mort en l'assistant de tous les jeux connus, païens et profanes, jeux d'adresse et jeux d'attrapes, jeux des masques des fêtes d'hiver enchevêtrés dans les cris et les rires, dans les plaintes et les litanies burlesques, jeux des *unchiași (the «uralt» old men, die Urahnen*, les «aïeux»), héros protagonistes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des veillées funèbres, les morts d'antan, le cortège des vieux morts de long âge qui, de la communauté de l'au-delà, reviennent au village, inoubliables hiérophantes omniscients des anciennes tribus indigènes, issus de la mémoire, rappelés dans un monde médiéval nourri de réminiscences des horizons primitifs trop longtemps contemplés, eux, les sages vieux morts, devant la cour des vieux sages de la communauté présente. « The *unchiași* of the death-watch plays did not represent, however, those old men, the community's peasant leaders of the feudal epoch. At the origin of the *unchiași* group there was no eponymous hero, no legendary founder of a community, no mythical ancestor — first representation of the deity — but a social group, the dead old men, the wise old men of yore»[27]; la continuité des relations communautaires à l'époque féodale, dans des «formes tardives de dissolution d'organisations beaucoup plus vastes, de caractère tribal»[28], constitua le fondement historique de la perpétuation d'un culte des morts, lequel, sans devenir une vraie religion paysanne, demeurait le foyer où les mœurs de la vie paysanne d'ancienne et de nouvelle souche convergeraient toujours, si bien que la terrifiante cohue de vieux morts et les vieillards du village, avec l'enjouement, les cocasseries, les lubies et les défaillances de leur âge, se confondraient dans les figures des *unchiași*, auprès du feu, «soleil de la terre», symbole de la vie, de la constance par métamorphose. Les *unchiași* qui montent de l'autre monde et prennent part au festin funéraire sont des morts, portant des masques en bois aux orbites vides, mais loin d'être des spectres aveugles ou des hiératiques dieux de la mort, surgis du néant, enveloppés dans le silence, ils évoquent les vieux démons de la terre, qui durent hors du temps et qui reviennent à travers les âges pour donner un sens à la vie des mortels, dans les pantomimes parodiant les scènes de culte païen ou chrétien, de la vie des fêtes, de la vie de famille, dans l'extrême gaieté du sacre du *moș*, qui guerroie crânement sa progéniture, sa descendance, sa parenté de sang et d'élection, les gens, les bêtes, les éléments, Dieu, la mort.

Fondus en une seule image-symbole, les aïeuls-ancêtres qui sont à la fois détenteurs et porteurs du principe vital de continuité par régénération, par le truchement de la mémoire et de la paternité, constituent en même temps le commencement et la fin d'une mythologie paysanne autochtone, l'archétype lointain de la représentation de l'homme dans le théâtre populaire roumain des XVe—XIXe siècles. Alors que le couple d'humains rencontré au XIXe siècle, le *moș* et la *baba (the old man — the old woman, der Greis — die Greisin*, le «vieux» — la «vieille»), ne représente pas l'archaïque couple primordial des jeux de veillée funèbre, et loin d'être quelque ancien parangon en puissance, illusoire *image-modèle* pour une hypothèse fragile, il demeure une variante tardive du jeu du démon et de sa bête-chimère appareillée, ou encore un singulier dérivé, distinct de la horde commune des aïeux.

Des cérémonies funéraires et des jeux idolâtres pratiqués dans les nécropoles et sur les lieux des lamentations à la *Rosalia*, rite commun pour le monde romain entier, aux *rîsurile de priveghi* jouées par les *unchiași* de Țara Vrancei [29], en toute l'Europe, de l'Est à l'Ouest et du Sud au Nord, longtemps, le *moș* alla en déclinant, seul ou avec son archaïque tribu, sauvage solitaire ou vieux père païen accompagné de la cohorte de sa lignée comme d'une traîne d'images qui s'éparpillaient détachées d'une même souche, que ce fussent les représentations de démons et de saints, d'astres, d'idées, de vertus, de métiers, abstractions figurées et allégories mouvantes, que ce fussent les représentants de l'univers environnant réel et historique, unités d'une typologie familiale et sociale se déployant depuis le Haut Moyen-Âge jusqu'au XIXe siècle, ou les héros incarnés des légendes bibliques, de l'Ancien et du Nouveau Testament, des ballades, ou les grandes figures des événements historiques et des découvertes géographiques, ou encore les *paiațe* (les «paillasses») et les *măscărici* (les «fous»), prodigieux protagonistes contigus sur la grande scène du théâtre médiéval.

À la fin du XIXe siècle, la veillée funèbre était devenue le lieu de rassemblement des anciennes «chimères» et des nouvelles «figures de fantaisie» du théâtre populaire roumain, le milieu où les démons et les bêtes pharamineuses changèrent non seulement d'apparence, mais de nature même, transmuant l'étrange, le divin ou infernal étrange, indifférent toujours, en humain: les *unchiași*, guérisseurs et sorciers, les *capre de priveghi* (les «chèvres de veillée»), qui venaient pleurer sur le mort avec des braillements de détresse comme si elles eurent été de simples bêtes domestiques, le *moș* et la *baba*, l'aïeul et l'aïeule, héros liés de par leur nature humaine en une unique image originaire ancestrale, l'archétype des *unchiași*, tout en formant un double, un «être» amphibie, une entité tardive qui se rattachait, par la structure du modèle mythologique, au jeu du couple primordial, archaïque, le *moș* et la *turca* ou la *brezaia* [30], et enfin, comme des hiéroglyphes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ou des figures d'un blason médiéval, les *păpuşi de priveghi* (les «poupées de veillée») — un *moş* et une *baba* de bois, redevenus des jouvenceaux, deux «enfants» taillés dans des bardeaux, poupées rustiques, hautes, maniées de dessous un volet et qui sautillaient, se cognaient, se donnaient des baisers et tournaient sur eux-mêmes. C'est toujours à cette époque que sont consignés des jeux de fraîche date, tel un *jeu-appel* des Carpates du Nord, aventure illustrée et mimée où sont montrés le *roi*, le *comissaire*, le *docteur*, le *soldat*, le *voleur*, la *pouliche volée*, le *perdant*, le *narrateur* enfin, et l'*horloge-qui-indique*-10-*heures* [31], héros amené des spectacles médiévaux de bourg. Ainsi les reflets retardés des spectacles mimiques et dramatiques appartenant à d'autres horizons de civilisation pénètrent dans l'archaïque veillée funèbre paysanne de l'époque féodale, tandis que les gens du pays reçoivent ces récits sur la punition des pillards envoyés à la guerre un chaudron sur la tête en guise de heaume, ou sur un *Jeu du Paradis (Jocul moşului Adam şi al moaşei Evei)* venu avec les contes des Mille et Une Nuits, ou sur le massacre des Innocents dans une Bethléem de l'autre bout du monde, et les modèlent d'après leurs vues et leurs usages, d'après leurs lois et leurs privilèges archaïques.

Au long de cinq siècles, par les routes de l'Orient et de l'Occident, des jeux théâtraux étrangers arrivent, qui irons à côté des réjouissances et des rits paysans, en les interférant quelquefois, le plus souvent leur infusant l'esprit du Sud-Est méditerranéen ou du gothique, en lentes montées, dans la mesure où l'ancien art du théâtre folklorique comporte des vides à animer. Un Moyen-Âge balkanique aux rayonnements tardifs dans la civilisation des cours et des cités, envoie vers le Nord de la péninsule des jeux, des cérémonies et des spectacles publics de l'ancienne Byzance, dégradés au contact des mahalas de la grande ville d'Istamboul ou affinés par l'étiquette des cours islamiques, un monde de Halimà, qui se déverse sur la Moldo-Valachie. Les jeux paysans à masques rencontrent maintenant le théâtre oriental de marionnettes à tige, les saltimbanques et les histrions que les mœurs turques et grecques des cours voïévodales et princières de Valachie et de Moldavie avaient fait venir du Phanar, les *pehlivani* — bateleurs, escamoteurs et funambules, les *mascaragìi* — baladins, bouffons des rues et des tréteaux, et les *soitarìi* — plaisantins, bouffons de parade, les fols des cours féodales du Sud-Est européen, lesquels, d'entre les murs des palais et des jardins suspendus, finissaient tous sur les places publiques et sous les voûtes des auberges de carrefours. L'art des mimes byzantins passait ainsi vers le Nord carpato-danubien par le truchement de ses messagers attardés, déchus de la gloire des sérails et de la pompe des baïrams, tandis que les autochtones, qui les regardent faire, se mettent à rire et puis saisissent et imitent dans leurs archaïques jeux paysans à masques quelques-unes des mésaventures ou des figures dont on garde souvenance, vues à travers foires et marchés ou dans les villes-résidences voïévodales, les facéties des fous, les gouailleries de la silhouette remuante du *Karagőz*, ou la danse de l'être géant, la *geamàla*, gai épouvantail avec deux têtes et quatre mains, allant sur des échasses, qui viennent tous apporter des motifs orientaux et nord-africains très anciens, d'origines indienne, persane, égyptienne. C'est toujours à cette époque, par l'intermédiaire des spectacles de bourg, cortèges des corporations et fastueuses représentations dramatiques montées à l'intérieur des enceintes des villes, que les jeux du Moyen-Âge de l'Ouest européen pénètrent en Transylvanie et en Moldavie, où les moralités du type *Everyman-Jedermann*, les mascarades du Carnaval, les fatrasies et les *Hauskomödien* jouées par les collégiens, les formes du théâtre de la Passion et du théâtre de la Nativité, variantes surtout de ce burlesque et miraculeux *Misterio de los Reyes Magos* de l'Espagne du XIIIe siècle, les fêtes solennelles et les réjouissances publiques ne seront pas long à reprendre.

Entre Orient et Occident, dans «cette région fantastique et indécise où se croisent des mœurs et des tendances inverses» [32], sous la circulation des formes et des modèles étrangers qui s'y touchent et s'y entrelacent sur toute l'étendue des pays roumains, une archaïque culture théâtrale folklorique persiste, elle, toujours pleine de vigueur, qui seule ira choisir et changer d'après les mythèmes de ses propres structures, et avec le sens paysan de la mesure, assez peu de thèmes et sujets. Mais ce que la «foule des illétrés», qui «demeure rétive et qui ne lâche rien de ses habitudes, à l'insu de tout le bien qui pourrait sourdre dans l'avenir de cette inertie à tout endurante» [33], a gardé du passé reculé, sera varié et renouvelé, au cours des XVIIIe et XIXe siècles, par les humbles lettrés du pays et du terroir, ecclésiastiques et laïcs, popes et diacres, chantres d'église, moines, gens d'esprit et gens de lettres, poètes conteurs dans les foires et poètes du gai savoir balkanique. Car en ces deux cents ans, le théâtre paysan rituel, qui était depuis longtemps mêlé à la vie des bourgades et des villes, y rencontre non seulement le spectacle exotique, d'importation orientale ou occidentale, mais aussi, en réelle osmose, le théâtre profane et le théâtre sacré des lettrés autochtones, théâtre vivant, à l'époque en plein

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

essor. Les drames liturgiques et les comédies «à donner aux *păpușării*» (aux «marionnettes», à fils ou à gaine), mystères, miracles et farces, écrits anonymes ou apocryphes, restés dans les collections de manuscrits roumains du XVIIIe siècle ou largement connus par la diffusion des recueils de vers, des recueils de chant, des almanachs imprimés vers la fin du XIXe siècle, mais surtout apprises par cœur et transmises par tradition orale, auront été le théâtre de ces lieux, qu'on joue et qu'on aime à voir, le théâtre pris en gré par la foule des citadins, hobereaux, menus marchands et artisans, clercs, écoliers, gens des alentours des grandes villes, tous de provenance rurale, qui en goûtaient vivement la joie sereine et la verte fraîcheur.

À son tour, ce théâtre des citadins lettrés des XVIIIe et XIXe siècles avait des origines plus hautes et plus anciennes, tenant de l'art et de la civilisation du Moyen-Âge roumain. Dans «l'art de la petite noblesse, des citadins, et de la grande foule des habitants du pays — les paysans — libres et asservis», sombrait «le grand art féodal» du passé, «l'art aulique, celui des boïards de vieille roche et du haut clergé», cependant que son héritage allait acquérir «un nouveau sens et une vie nouvelle, dans la vision folklorique de ces modestes couches et dans l'art, plein d'originalité et de fraîcheur, qui l'exprimait. Médiéval de par ses origines et significations, mais non féodal, d'une facture de plus en plus populaire, cet art, comme tout art de longue tradition, nous apparaît dès l'abord encore vivant, sincère, équilibré, unitaire, capable de recueillir tout élément nouveau et de l'intégrer en entier au legs d'idées et de formes antérieures...»[34].

Le théâtre de foire et le théâtre liturgique des XVIIIe et XIXe siècles tirent leurs origines de très anciens et encore peu explorés phénomènes d'art et de littérature médiévals roumains, soit qu'il s'agisse des spectacles de cérémonial aulique et ecclésiastique déroulés dans les cours et les cités, ou des jeux d'archaïque, immémoriale pratique folklorique. Ainsi, les fantoches et les pupazzi du théâtre forain, *imagunculae animatae* aux têtes sculptées en bois et peintes en couleurs criardes, minuscules masques aux traits figés, mues dans tous les sens sur des ficelles ou sur les doigts, qui ne pourraient constituer des présences étrangères, d'exclusive provenance et circulation ouest-européennes, dans un univers folklorique où d'archaïques poupées de cire ou de terre cuite servent comme objets de magie et d'incantation, objets fées, amulettes ou jouets, où le *caloian* (le «fils-de-glaise») et la *muma ploii* (la «mère-des-pluies»), petites déités mortes, poupées pétries en terre glaise, aux yeux de petits cailloux blancs et bleus, sont pleurées et enterrées ou laissées flotter au fil de l'eau «pour délier les pluies», où la *uitata* (l'«oubliée»), poupée de pain à la figure humaine, dorée de miel, parée de fleurs, est portée en balade par les enfants autour d'un feu allumé sous les arbres, puis rompue et donnée en aumône pour les morts oubliés. Tandis que les *păpuși țărănești* (les «poupées rustiques») du jour de l'An, petites poupées taillées en bois, ne pesant presque rien, si semblables aux *santouns* de Provence, vraies baguettes de bois qui dorment couchées sur la peau tendue d'un tambourin, «enfants» qui se réveillent, se mettent debout et dansent au moment où le tambourin est incliné et frappé à coups répétés et rapides, ou bien les petites poupées attachées sur des fils passés autour du cou ou enroulés autour des poignets du meneur, qui «ressuscitent» au son de la cornemuse et, grâce à un mouvement vibratoire lent, s'approchent l'une de l'autre, s'entrechoquent, s'éloignent et puis de nouveau se rapprochent, sont, par leur structure, beaucoup plus anciennes que les fantoches et les pupazzi du théâtre forain, muettes et mystérieuses *imagunculae animatae* de la culture autochtone des temps les plus reculés. D'autre part, les grandes cérémonies orthodoxes médiévales de Moldo-Valachie se trouvent être originaires. Quand Iacob Heraclide Despot, prince de Moldavie, participe en 1563, avec toute la suite de la cour princière, à la vieille fête de la *Boboteaza* (le Baptême de Jésus-Christ), selon le rit de ces lieux et la coutume du pays, approuvés par l'ancien rituel chrétien orthodoxe, au grand étonnement des seigneurs occidentaux de son entourage[35], devant cette profanatrice *metamorphosis theatrica*. Et un siècle plus tard, lorsque le Syrien Paul d'Alep accompagnait le patriarque Macarie III d'Antioche lors de son long voyage à Moscou et que, s'étant attardés tous les deux en Valachie, à la cour du voïévode Matei Basarab, pendant l'hiver 1653—1654, ils eurent l'occasion d'assister aux festivités de la veille de Noël et du Baptême du Jésus-Christ, à Tîrgoviște: «Que l'on sache, qu'en ce pays, c'est l'usage qu'à la veille de la fête de Noël, les popes de la ville, et les étrangers, et puis les enfants, les écoliers, ainsi que les chantres d'église, unis en groupes, les uns après les autres, portent l'icône en marchant d'affilée toute la nuit à travers la ville»; de même qu'à la *Boboteaza* du reste, lorsque «des milliers d'hégoumènes, popes, moines et diacres de Valachie et d'ailleurs ont l'habitude de se rassembler tous avec le métropolite de Tărnovo ⟨...⟩ alors que les joueurs, avec les tambours, les flûtes de berger, les trompettes, avec des flambeaux, allaient faire eux aussi les vœux

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aux boïards du pays»[36]. Ou encore, en 1657, au monastère Dealu, quand la cérémonie du Jeudi Saint et le service «à l'évocation du lavement des pieds des apôtres par Jésus», au jour de la Cène, sont officiés par le patriarque Macarie selon l'ancien cérémonial orthodoxe byzantin: «Un des popes lut l'Évangile, avec la face tournée vers le couchant; et lorsqu'il arriva à l'endroit où il est dit: „et il ôta ses vêtements", nous dépouillâmes notre maître de son saccos et aussi d'autre vêtements, selon la coutume, et nous le ceignîmes avec un linge en toile de lin. Ensuite il alla et, après avoir versé de l'eau de la verseuse ⟨dans le bassin⟩, il vint d'abord chez celui qui personnifiait Judas, et qui avait été vêtu de même que l'année dernière, et c'est à lui qu'il lava d'abord les pieds. Il avait étendu un tapis en dessous. Après lui, il passa aux autres, jusqu'à ce qu'il finît avec tous. Le métropolite du pays était là en personnifiant Pierre»[37]; une *metamorphosis theatrica* sacrale, dans laquelle le métropolite même et les hégoumènes des monastères figuraient les personnages bibliques, dans l'église, devant le voïévode et la cour voïévodale, devant les archimandrites, les moines, les boïards et les autres.

Sous l'empire du modèle étranger, mais s'appuyant sur de plus anciennes modalités théâtrales depuis longtemps pratiquées par les autochtones, paysans, boïards ou clergé, le *Jeu des Rois Mages* et le *Jeu des Poupées* roumains, en tant que formes représentatives du théâtre forain et liturgique, tiennent à la fois de la création savante et de l'invention folklorique, la foule des citadins et des paysans qui les perpétuèrent ayant concouru à remplir leurs moules livresques, médiévaux de jeu avec ce que la durée d'une archaïque culture indigène leur eut enseigné d'élire et de garder: «une vision folklorique — mélange de parfaite connaissance pratique de la réalité environnante et de légende naïve — dont la teinte chrétienne avait un caractère mythologique plutôt que cet aspect systématique des subtilités de la pensée théologique des érudits»[38]. En sorte que ces jeux ne seraient pas de simples « copies en réduction», dues à l'adoption des grands spectacles sacrés montés dans les cathédrales de l'Occident catholique ou des autres, des spectacles du théâtre d'ombres de l'Orient islamique, ces *jeux-disputes* dans toutes leurs formes et variantes dramatiques que furent les *Irozii* (le *Jeu des Rois Mages*) et les *Păpușile* (le *Jeu des Poupées*), *jeux de théâtre* sur des thèmes tragiques ou comiques, en vers suaves, avec des tournures philosophes de vieille langue roumaine, des sages et folles gaietés de réjouissance profane.

De même que les jeux paysans à masques de l'époque féodale, le théâtre de foire et le théâtre liturgique appartiennent à un seul et unique univers de noèmes et de métaphores, élevé au long des XVe—XIXe siècles sur les archétypes d'une civilisation fermée. Cependant que l'approche de ces mondes imaginaires, artificiels et fragiles, vient s'inscrire, paradoxalement, dans les cycles consacrés «aux histoires silencieuses et comme oubliées des hommes, à des réalités de longue durée dont le poids a été immense et le bruit à peine perceptible»[39]. Parce que fêtes ou cérémonies théâtrales des XVe—XIXe siècles, tellement éblouissantes et sonores, elles n'ont qu'une existence éphémère et de si peu de durée dans un trop vaste espace, aux rythmes lents, aux rares cadences, dans l'univers austère et terne de la vie quotidienne où règnent la symétrie et la stéréotypie que les longues durées créent.

Notes

[1] HUBERT DESCHAMPS et JEAN POIRIER, *Histoire et ethnologie, (Ethnologie diachronique et histoire culturelle)*, in *Ethnologie générale, sous la direction de Jean Poirier*, Paris, 1968, p. 1445.

[2] *Le Théâtre populaire européen, édité par Léopold Schmidt en collaboration avec Gianfranco D'Aronco, Georgios Megas, Hans Moser, Georges-Henri Rivière, Achmed Tecer et Hans Trümpy*, I — *Pièces de théâtre se rattachant à des coutumes populaires*, Paris, 1965, p. 16.

[3] *Istoria teatrului în România*, vol. Ier, chapitre Ier — *Elemente de artă teatrală în riturile, ceremoniile și spectacolele din epoca veche* (auteur: OLGA FLEGONT), paru sous l'égide de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, Bucarest, 1965, p. 40.

[4] MIHAI POP, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, in *Actes du premier Congrès international d'ethnologie européenne. Paris, 24 au 28 août 1971*, Paris, 1973, p. 55.

[5] *Ibidem*, p. 55.

[6] *Istoria teatrului în România*, vol. Ier, chapitre IIe — *Forme vechi de artă teatrală populară în epoca feudală* (auteur: OLGA FLEGONT), p. 47.

[7] Selon les classifications de Karl Meuli, concepts conventionnels adoptés aussi dans *Le Théâtre populaire européen...*, et qui constituent des repères d'orientation pour les recherches concernant les analogies de genre et d'espèce établies sur les jeux folkloriques des aires culturelles européennes (voir: KARL MEULI, *Schweizer Masken. 60 Abbildungen und eine Farbtafel nach Masken der Sammlung von der Heydt und aus anderem Besitz. Mit Einleitung über schweizerische Maskenbräuche und Maskenschnitzer*, Zürich, 1943).

[8] FERNAND BRAUDEL, *Écrits sur l'histoire*, Paris, 1969, p. 112.

[9] NICOLAE IORGA, *Istoria Bisericii românești și a vieții religioase a Românilor*, vol. Ier, Bucarest, 1928, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[10] «...C'est pour cela que les pierres tombales qui ont été trouvées jusqu'à ce jour entre les bornes de la Dacie ou de la Mésie font souvent mention — à côté du *héros thrace* si largement représenté, le cavalier qu'on rattache au culte des Cabires, comme protecteur d'outre-tombe — du grand dieu Mithra, qui se réjouit du sang des offrandes écoulé dans la tombe, de la déesse Isis, la détentrice des mystères de l'Égypte millénaire, d'une somme de menus dieux d'Asie Mineure et de Syrie, et même du dieu Apis, dans les invocations gravées sur certaines pierres du Nord-Est transylvain»; *ibidem*, p. 10—11.

[11] A.-J. GREIMAS, *Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques (Manifestations poétique, musicale et gestuelle)*, in *Actes du premier Congrès international d'ethnologie européenne...*, p. 64.

[12] Notons la bibliographie minima des sources classiques, roumaines et étrangères, pour les jeux paysans à masques: DIMITRIE CANTEMIR, *Descriptio Moldaviae* (1716), chapitre XVIIe — *De Moldavorum moribus;* copie manuscrite du XIXe siècle, d'après l'original latin conservé dans les archives russes; Bibliothèque de l'Académie, Département des Manuscrits, ms. n° 5312. ANTONMARIA DEL CHIARO FIORENTINO, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, III — *Riti de' Valachi*, Venise, 1718. *Sinopsis. Adecă adunarea a celor şapte taini şi a celor şapte laude ai sfintei bisearici, şi canoane din sfînta pravilă, ce sînt trebuincioase la taina duhovniciei. Ce s-au tipărit acum întîi cu poronca şi chieltuiala a prea sfinţitului Kyriu, Kyr Iacov, Mitropolit a toată Moldaviia, în zilele prea luminatului şi prea înnălţatului Domn Io Constantin Mihail Racoviţă Voevod, de Duca Sotiriovici, tipograful de la Thasos, în Iaşi, la 7259*, Jassy, 1751. *Synopsis, adecă: adunare de multe învăţături, care acum întîi s-au tipărit întru acestaş chip, în zilele prea înnălţatului Domnului nostru, Io Scarlat Ghica Voevod, cu osteneala şi toată chieltuiala a prea o sfinţitului Mitropolit al Moldavici, Kyr Iacov, întru a sa tipografie, în sfînta mitropolie în Iaşi, în anii de la zidirea lumii 7265, iară de la Naşterea lui Hristos 1757. S-au tipărit de Grigorie Stanovici tipograf şi s-au diorthosit de Eyloghie monah*, Jassy, 1757. *Condica limbii rumâneşti alcătuită dă dumnealui Iordache Golescul, vel Dvornic al Prinţipatului Valahiei, în zilele prea înălţatului nostru Domn Alexandru Dimitrie Ghica Voevod*, vol. VIIe ⟨1834—1843⟩, en manuscrit; Bibliothèque de l'Académie, Département des Manuscrits, ms. n° 850. Voir: *Istoria teatrului în România*, vol. Ier.

[13] *Căluceni*, dans les «livres des sept sacrements» du XVIIIe siècle, ou *caluczenii*, dans *Descriptio Moldaviae* (1716), le très ancien jeu rituel paysan, pratiqué des vieux âges à la fête de *Rosalia* dans toutes les contrées habitées par les Roumains, il est consigné aussi par les sources allemandes ou hongroises, comme *kolosárok* dans un registre des dépenses du XVIIIe siècle, et *Kolloschären* dans les «Villicats — Rechnungen» des bourgs transylvains. Le terme générique moderne de *căluşari* est mentionné dans le lexique manuscrit *Condica limbii rumâneşti* ⟨1834—1843⟩. La plus ancienne étude historique connue du jeu se trouve dans *Descriptio Moldaviae:* au Moyen-Âge, les *căluceni* parcouraient les villages, les cours et les cités, hommes travestis, au nombre impair, revêtus d'habits féminins, parés de fleurs sauvages et de feuilles d'armoise absinthe tressées en couronnes, se dissimulant sous des masques de toile blanche, changeant de voix afin de n'être pas reconnus, tenant dans les mains des glaives nues avec lesquelles ils auraient tué — selon un très vieux droit qui leur était acquis — tous ceux qui eussent osé découvrir leurs visages. Vers la fin du XIXe siècle, le *bloj — mutul căluceniilor* (le «muet» des *căluceni)* demeura le seul héros qui porterait encore le masque ambigu, soit du démon, soit d'une idole muette ou, plus tard, d'un vieux «démi-homme», pendant que les pantomimes jouées par les *căluceni*, les luttes magiques avec des glaives de fer ou de bois deviendraient des danses stylisées.

[14] *Borăcenii* (nom qui relève du vieux slave par la racine *bor* — «lutte»), jeu paysan rituel, apparenté aux *căluceni*, pratiqué jusqu'au XIXe siècle en Valachie pour la fête des Roussalies (à la semaine de Pentecôte). Cérémonial magique accompli par des hommes déguisés en femmes, les «faces enveloppées comme de masques», il fut décrit en *Condica limbii rumâneşti* ⟨1834—1843⟩, avec d'autres jeux paysans à masques donnés dans les temps anciens «sur les chemins, aux fêtes nommées».

[15] *Cucii* (du slavon *kuč* — terme générique), ancienne mascarade paysanne apparentée aux *căluceni*, jouée aux jours précédant le Carême. Mentionnés par le métropolite Dosoftei dans *Viaţa şi petreacerea sfinţilor* (1682—1686) et, plus tard, décrits dans un «livre des sept sacrements» de 1757 comme «une invention du diable», les *cuci* portaient les mêmes glaives de bois et couronnes d'herbes, et de simples masques blancs qui varieraient avec le temps, s'ornant de peintures rouges et noires, de grandes «coiffes» montantes, garnies de plumes et de fleurs, creusées en gourdes ou étayées sur de minces baguettes.

[16] *Drăgaica*, vieux rit paysan qui célébrait la riche moisson, sans pluies et sans tempêtes, au plein soleil, cérémonie païenne accomplie au jour des *Sînziene* (le 24 juin, à la fête de Saint-Jean-Baptiste, le Précurseur), soit par une fille vierge voilée de blanc, couronnée d'épis de blé, qui courait à travers les champs mûrs, soit par des hommes travestis, aux visages gazés, portant des glaives de bois, les *zîne drăgaice* (les «fées» *drăgaice)* parées d'herbes de la Saint-Jean, de fleurs de mille-pertuis et de caille-lait jaune et caille-lait blanc.

[17] *Păpăruda*, rituel archaïque, invocation de la pluie, pantomime jouée au temps de sécheresse par de très jeunes filles nues aux jupes en branches verts de saule pleureur ou, d'après la *Condica limbii rumâneşti* ⟨1834—1843⟩, par des hommes masqués de toiles blanches, «ensevelis ⟨de tiges et de feuilles⟩ d'hièble, et qui, lorsqu'ils jouent, s'en jettent de l'eau sur la tête», symbolisant les plantes sous «la pluie du printemps».

[18] *Turca* (du vieux slave *tur* — «aurochs»), ou *brezaia* (du slavon *brezaja* — terme générique pour «masque»), très ancien jeu païen à masques, pratiqué entre la veille de Noël et le Nouvel An, et dont les chroniques et les «livres des sept sacrements», les manuscrits et les documents ecclésiastiques font mention en désignant comme espace géographique la Moldavie et la Transylvanie pour la *turca*, la Valachie pour la *brezaia*. Dans les sources du commencement du XVIIIe siècle, le couple que créent le *moş* (le «vieux») et la *turca* ou la *brezaia* se présente soit sous la forme d'une unique image géminée où le démon et la démone sont appariés, soit sous celle de deux héros bien distincts dont les caractères démoniaques virent à la dichotomie humain-animal. Ainsi, dans *Descriptio Moldaviae* (1716), la *turca:* «Namque die natalitiis Domini sacra, cervino capiti cornuto larvam attexunt e variegato linteo consutam, et sat longam, ut pedes quoque portantis tegat. Hanc ita constructam alius senis gibbosi larvam gerens ascendit, et magno cum comitatu cunctas plateas domosque saltando et ludendo peragrat». Ou, de cette même époque, la *brezaia*, dans *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia* (1718): «Usano altresì un altra Mascherata nel mese di Dicembre, la quale, a mio credere, è troppo scandalosa, poichè rappresenta gli atti della più nefanda, e abbominevole lascivia; ma quello che mi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fece stupire si è, che senza riguardo veruno vanno in Casa de' Nobili; e quivi fanno i loro balli lascivi. Due sono i principali Personaggi che rappresentano l'azione; uno che ha adattato alla bocca un becco di Cicogna, e che a tempo di suono fa battere come nacchere; e di quando in quando va saltellando, e montando addosso all'altro, il quale ha una lunga barba posticcia». Aucune source, du XVe au XIXe siècle, ne fait mention du couple d'humains, le *moş* (le «vieux») et la *baba* (la «vieille»), une assimilation iconographique qui fut réalisée au cours du XIXe siècle.

[19] D. S. LOUKATOS, *Masques et déguisements populaires en Grèce*, in *Masken und Maskenbrauchtum aus Ost- und Südosteuropa. Im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde herausgegeben von Robert Wildhaber*, Basel, 1968, p. (51) 177.

[20] ANTONMARIA DEL CHIARO FIORENTINO, *op. cit.*, p. 60.

[21] «D'un caractère généralement sud-est-européen sont, du reste, aussi les spectacles populaires communs pour les fêtes: les mêmes *ours*, les mêmes *chèvres*, les mêmes faux vieillards avec le masque de ces animaux ou de cet âge»; cf. NICOLAE IORGA, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. IIe — *Les Maîtres de la terre (jusqu'à l'an mille)*, paru sous l'égide de l'Académie Roumaine, Bucarest, 1937, p. 189.

[22] *Tîlcul Evangheliilor* et *Molitvenic românesc* ⟨*1566—1568*⟩, le folio 2 verso du cahier n° 31; in: *Bibliografia românească veche (1508—1830) de Ioan Bianu şi Nerva Hodoş*, tome Ier — *1508—1716*, Bucarest, 1903, p. 519.

[23] «J'ai à portée de la main un manuscrit de l'année 1675, que la signature de l'évêque Sava renforce, et où sont inscrits les ,,establissements'' que Sava fit avec le synode à l'usage des prêtres, des églises et des chrétiens...»; cf. ⟨Timotei Cipariu⟩, *Acte şi fragmente latine româneşti pentru istoria beserecei române mai ales unite. Edite şi anotate de Tim⟨otei⟩ Cipariu, Canonicu Gr. Cat. etc., Blasiu, Cu tiparul Semin. diecesan, MDCCCLV*, Blaj, 1855, p. 145, 147.

[24] *Sinopsis...*, Jassy, 1751, le folio 63 verso.

[25] NICOLAE IORGA, *Istoria Bisericii româneşti şi a vieţii religioase a Românilor*, vol. Ier, p. 335.

[26] *Synopsis...*, Jassy, 1757, les folios 2 verso et 51 verso / 53 verso.

[27] OLGA FLEGONT, *The ,,Moş'' in the Romanian Popular Theatrical Art*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome IIIe, 1966, p. 125.

[28] H. H. STAHL, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. Ier — *Confederaţii de ocol, structuri teritoriale şi tehnici agricole*, «Biblioteca istorică», Bucarest, 1958, p. 54.

[29] *Nerej, un village d'une région archaïque. Monographie sociologique dirigée par H. H. Stahl*, vol. IIe — *Les Manifestations spirituelles*, «Bibliothèque de sociologie, éthique et politique...», paru sous l'égide de l'Institut des Sciences Sociales de Roumanie, Bucarest, 1939, p. 291—296.

[30] OLGA FLEGONT, *op. cit.*, p. 128.

[31] SIMEON FLOREA MARIAN, *Înmormîntarea la Români (Studiu etnografic)*, chapitre XVIe — *Priveghiul*, Bucarest, 1892, p. 192—222.

[32] CHARLES DE MOÜY, *Lettres du Bosphore. Bucarest — Constantinople — Athènes*, Paris, 1879, p. 9.

[33] NICOLAE IORGA, *Istoria Bisericii româneşti şi a vieţii religioase a Românilor*, vol. Ier, p. 336.

[34] EMIL LĂZĂRESCU, *Arta în Ţara Românească de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea (Introducere)*, in *Istoria artelor plastice în România*, vol. IIe, paru sous l'égide de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, Bucarest, 1970, p. 18—19.

[35] *Vita Jacobi Despotae Moldavorum Reguli descripta a Johanne Sommero Pirn⟨ense⟩. Edita sumptibus illustris et generosi domini Emerici Forgach, Baronis a Gymes, equitis aurati, comitis in Trinchin, etc. Adjectae sunt ejusdem autoris «De Clade Moldavica Elegiae XV». Quibus etiam historia Despotica continetur. Una cum Explicatione quorundam locorum in hoc Sommeri scripto et Commentatiuncula brevi De Walachia et rebus Walachicis Petri Albini Nivemontii Historiog. Saxo. et Profess. in Acad. Witeb., Witebergae Per Haeredes Johannis Cratonis ⟨15⟩87*, Wittenberg, 1587; in ÉMILE LEGRAND, *Deux vies de Jacques Basilicos Seigneur de Samos, Marquis de Paros, Comte Palatin et Prince de Moldavie. L'Une par Jean Sommer, l'Autre par A.-M. Graziani, suivies de pièces rares et inédites*, Paris, 1889, p. 35—36. Voir aussi: *Elegia Secunda. Ad principem Despotam*, et *Elegia Quarta. Johanni Lusinio episcopo; ibidem*, p. 77—79, 83—86.

[36] ⟨*Les Récits de voyages de Paul d'Alep*⟩, manuscrit arabe, les folios 532/533, 542/547; in: *Călători străini despre ţările române*, vol. VIe (partie Ière — *Paul de Alep*, soignée par M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru), paru sous l'égide de l'Institut d'Histoire «N. Iorga», Bucarest, 1976, p. 109, 115—117.

[37] ⟨*Ibidem*⟩, le folio 333; in: *Călători străini despre ţările române*, vol. VIe, p. 175—176.

[38] EMIL LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 19.

[39] FERNAND BRAUDEL, *Civilisation matérielle et capitalisme (XVe—XVIIIe siècle)*, vol. Ier — *Le Possible et l'Impossible: les hommes face à leur vie quotidienne. Introduction*, Paris, 1967, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA GUERRE D'INDÉPENDANCE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉPOQUE

Mihai Florea

Tous les grands moments de l'histoire du peuple roumain, tous les faits de bravoure accomplis par les hommes illustres et par les armées qu'ils commandèrent ont eu pour idéals communs l'unité nationale, la conquête de l'indépendance, de l'autonomie, et la sauvegarde de notre entité nationale. Qu'il s'agisse d'une bataille du XIVe siècle, de l'époque glorieuse d'Étienne le Grand ou de la première union politique de la Valachie, de la Transylvanie et de la Moldavie sous Michel le Brave, des appels pleins d'enthousiasme d'un Horia, d'un Tudor de Vladimiri, d'un Bălcescu ou des chaleureux appels unionistes lancés vers le milieu du XIXe siècle par des militants visionnaires, la lutte pour l'accomplissement de ces idéals, pour l'affirmation du droit légitime des Roumains à une existence libre, autonome, entre les frontières d'un État national unitaire et indépendant, marqua constamment le destin du peuple roumain, destin tumultueux dont elle constitue le trait le plus noble.

L'union de la Moldavie et de la Munténie une fois réalisée, en 1859 — moment crucial dans l'histoire de la Roumanie, annonçant l'entrée du pays dans une étape nouvelle —, la lutte pour la liberté nationale et sociale, pour l'affranchissement de la domination étrangère et la reconnaissance de l'autonomie atteindra un degré supérieur; la conséquence de cet élan sera la conquête par les armes, moins de deux décennies après l'Union, de l'indépendance d'État de notre patrie. D'immenses efforts et des sacrifices de vies humaines forment les assises de cette victoire épocale, que notre peuple inscrivit dans le livre de son existence, il y a un siècle de cela.

En ce jour mémorable du 9/21 mai 1877, le ministre des affaires étrangères, Mihail Kogălniceanu, s'adressait ainsi au parlement du pays: «Je n'ai pas la moindre hésitation ou crainte de déclarer devant les représentants de la nation que nous sommes une nation libre et indépendante». Par une décision de la chambre (79 de 81 votes), la Roumanie avait rompu les relations avec la Porte et obtenu une «indépendance absolue». En répondant au feu ouvert par les troupes ottomanes massées au sud du Danube, les canons roumains furent braqués sur Vidin. Ainsi commençait une guerre qui devait apporter à la Roumanie son indépendance d'État, par les luttes héroïques menées par notre armée, par des faits d'armes d'un courage légendaire, par le sacrifice de la vie fait par des milliers de soldats et d'officiers, accourus sous le drapeau de toutes les régions roumaines au sud et au nord des Carpates.

Le climat culturel du pays se transforme en fonction de la nouvelle situation. Des poésies patriotiques, des hymnes paraissent dans la presse. Les fanfares entonnent des marches qui appellent aux armes, encouragent, mobilisant ceux qui sont restés au pays pour appuyer le front. Des associations et des sociétés philantropiques sont fondées, qui ramassent des fonds pour équiper l'armée, pour soigner les blessés et venir en aide à leurs familles. Les répertoires des théâtres font place à des ouvrages dramatiques nouveaux, inspirés de la situation traversée par le pays, ouvrages écrits et joués durant la conflagration.

Le poète national Vasile Alecsandri, répondant à l'invitation d'un comité féminin de Piatra-Neamţ, donna en cette ville une conférence, dissertant sur l'idée d'indépendance qui de tout temps avait agité le peuple roumain, sur la raison d'être de la guerre qui était en cours, sur l'héroïsme de nos soldats. De pareilles conférences, dont les bénéfices étaient destinés à des œuvres philantropiques, furent données par Alecsandri devant des auditoires qui, chaque fois, s'avèrent très attentifs et enthousiastes, de Jassy, Bacău, Bîrlad, Galaţi, Brăila [1].

Deux grands acteurs de l'époque, Matei Millo et Mihail Pascaly, créateurs d'écoles et doyens de la scène nationale, furent parmi les premiers serviteurs de Thalie à mettre leur talent au profit de cette noble cause. En juillet 1877, Matei Millo ira en Moldavie donner des représentations au théâtre estival «Château-aux-fleurs» de Jassy, au bénéfice des blessés de Plevna. À ses spectacles qui attirent un public nombreux et fervent, assistent aussi des officiers de l'armée russe [2]. Resté à Bucarest, Mihail Pascaly invite soir après soir le monde au jardin Guichard, de la rue Cîmpineanu. L'éminent acteur C. I. Nottara, alors âgé de 18 ans, allait raconter: «Pascaly jouait dans de nombreuses pièces patriotiques et récitait presque chaque

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

soir, tenant à la main le drapeau aux couleurs du pays, les poésies patriotiques de guerre récemment écrites par Alecsandri, inspiré par la bravoure des Roumains qui luttaient à Grivița et Plevna. Les dimanches et les jours fériés surtout, il n'y avait plus de billets et le public payait pour entrer et entendre Pascaly réciter les vers de *Peneș Curcanul*, *Sergentul* et d'autres poésies, qui enflammaient l'assistance au point que l'air se mettait à trembler sous les ovations et les applaudissements sans fin» [3]. De vibrants spectacles patriotiques, constitués de vers ou d'œuvres dramatiques de sa composition, furent offerts au public de Transylvanie et de Banat par l'acteur A. Petculescu, autodidacte devenu l'âme d'une formation d'amateurs.

Un mois après la proclamation de l'indépendance, paraissait dans la publication bucarestoise *Pressa* la première pièce dédiée à cet événement historique: *Dacia și România*, de B. P. Rădulescu. Il s'agit d'un poème dramatique en vers, avec des personnages que l'on peut rencontrer aussi dans d'autres pages de la dramaturgie patriotique de l'époque. Les deux personnages historiques — la Dacie et la Roumanie — imaginés par l'auteur sous les hypostases d'une mère avec sa fille, s'entretiennent du passé et du présent, la mère glorifiant surtout le passé, alors que la fille met sa confiance dans le présent.

«Oh, pays, cher pays, que j'ai tant aimé,
Je salue l'indépendance que tu viens d'acquérir en ce jour...
Après tant de peines, tu renais enfin
Oh! Patrie roumaine! Je peux vivre avec toi
Mes espérances perdues qu'à présent je retrouve»[4],
dira la Dacie.

Ce premier écho sera suivi, quelques mois plus tard, d'un autre, semblable comme idée et structure dramatique, *Visul Dochiei* (Le Rêve de Dochia) par Frédéric Damé. Il s'agit toujours d'un poème en vers, toujours en un acte, et toujours avec deux personnages: Dochia et România. Les deux poèmes, qui n'ont pas d'action dramatique, décrivent des états d'esprit propres au moment, évoquant des figures et narrant des événements de l'histoire nationale, se constituant comme des hymnes pathétiques dédiés à la bravoure, au courage, aux idéals de paix et d'indépendance. Voici un passage de *Visul Dochiei* où l'un des personnages se dit, en contemplant avec confiance les soldats qui partent pour la guerre:

« La Roumanie: Je pense à la courageuse armée qui se trouva si souvent
En proie à la fatigue et au froid
Qui ne fut jamais soumise, jamais apaisée
Qui sut résister à ses cruels envahisseurs ⟨...⟩
L'histoire même, ingrate, n'a pas retenu leur nom!
Mais furent-ils pour cela, un peuple moins brave?
Non, car ils portaient dans les cœurs une pensée pleine de grandeur,
Jamais étouffée, toujours pleine de vie»[5].

Dans une lettre à Fr. Damé, Vasile Alecsandri trouve la poésie très réussie et en élogie l'auteur: «elle est le produit d'une grande et belle inspiration et renferme des vérités historiques dont les Roumains ont le droit d'être fiers à juste titre» [6]. Par contre, Eminescu considère l'ouvrage fait pour la circonstance et dénué de valeur. Un siècle après la parution de la pièce et l'émission de points de vue aussi contradictoires, il nous semble que la vérité pourrait se situer quelque part entre les deux opinions; si le poème de Fr. Damé n'est pas un chef-d'œuvre, il n'est pas non plus dénué de toute valeur. Il exprime l'adhésion d'un contemporain à la cause de la guerre d'indépendance et quoiqu'on put dire de ses imperfections artistiques, de la longueur traînante des tirades, il semble que le poème ait été trouvé au goût des spectateurs, en déclenchant des scènes d'enthousiasme. Eminescu lui-même reconnaît que «la langue de la traduction est bonne» et note dans sa chronique le fait que le public «applaudissait bruyamment les défilés de l'infanterie et des chasseurs» [7].

En effet, les spectateurs ont manifesté un grand intérêt pour cette pièce laquelle, depuis sa première, le 8 novembre 1877, jusqu'à la fin de l'année, fut représentée huit fois sur la scène du Théâtre National de Bucarest. Une chronique parue dans le journal *Românul* disait d'elle: «Le public attrapait au vol toutes les allusions faites à notre glorieux passé, à la bravoure de l'armée, en les couvrant avec des torrents d'applaudissements» [8]. Dans la même chronique on faisait des appréciations sur le jeu des célèbres actrices qui incarnèrent les rôles: «En général, la pièce fut bien interprétée», Eufrosina Popescu (Dochia) «incarne et récite bien son rôle; elle a su soulever bien des applaudissements mérités mais, soit dit sans offense ⟨...⟩ elle aurait dû prononcer avec plus d'énergie des vers qui ont passé presque inobservés par le public». Maria Vasilescu (La Roumanie), «devait réciter les vers avec plus d'élan ⟨...⟩ avec plus de chaleur» [9].

Dans le cadre du même spectacle on donnait aussi, avec *Visul Dochiei*, considéré en tant que prologue, *Oștenii noștri* (Nos soldats) «épisode de la guerre des Roumains de l'autre côté du Danube, composition dramatique élaborée en collaboration avec M. M. Damé et Ollănescu». Attendu que le texte de cet ouvrage s'est perdu, nous pouvons nous faire une image

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de son contenu en parcourant les chroniques dramatiques parues lors de sa représentation ainsi que l'affiche du spectacle, où figurent les titres des six tableaux: «I. Le Départ! — L'Étoile de l'amour. II. L'Officier et le soldat. — Sous la tente. III. Dans les tranchées de Plevna! Le Songe! V. L'Ambulance; Mort et vainqueur. VI. Le Retour au pays! Le drapeau ennemi».

Le thème de la guerre d'indépendance apparaissait à Eminescu par trop difficile, avec des implications bien trop graves pour qu'il puisse être traité à la légère, pour la circonstance. Il était gêné par l'inconsistance du conflit dramatique, la construction inhabile des personnages, le caractère déclaratif des tirades, indisposé par l'aspect de tableau vivant avec musique militaire et enthousiasme de parade que présentait par endroits la pièce *Oștenii noștri*. La composition déclencha chez Caragiale la même réaction de non-adhérence au fait théâtral, d'ouvrage bouclé à la hâte, dénué de perspective historique: «Nos braves — représentant, peut-être, tout ce que la pourriture n'avait pas encore atteint en ce pays — étaient fauchés par les feux ennemis, par le froid et par la faim, au point que de tant de milliers il en était resté quelques centaines et pendant ce temps nous, auteurs d'esprit, sachant que dans la capitale il y a de nombreux amateurs de tableaux plastiques et de sensations, nous leurs offrions *Oștenii noștri* drame national pour l'occasion avec grand déploiement de spectacle» [10].

Dans ces pièces, avec leurs bons et leurs mauvais côtés, avec leurs défauts mais aussi avec leur grande influence sur le public, jouaient des acteurs parmi les plus réputés de l'époque: Mihail Pascaly, Eufrosina Popescu, Maria Vasilescu, Ion Christescu, Ștefan Iulian, Petre Vellescu, Anicuța Popescu, interprétant les rôles principaux: «Les autres, comme moi et Nottara —lequel venait de débuter au théâtre— nous figurions dans le chœur» nous dira Aristizza Romanescu [11], qui sera la grande actrice du dernier quart du XIXe siècle.

Des spectacles à caractère patriotique sont présentés non seulement à Bucarest et à Jassy, mais aussi dans d'autres villes des deux côtes des Carpates. À Galați, par exemple est publiée en 1877 la chansonnette en un acte *Sergentul rănit* (Le Sergent blessé) par George Baronzi, monologue inspiré de la guerre qui avait à peine commencé. Composé dans le genre de ceux écrits par V. Alecsandri, mais sur un thème sobre, patriotique, le monologue se termine par quelques strophes que le sergent, à genoux, chante dans la manière des *doïna:*

«L'intrigue la plus barbare
S'évertua de nous diviser,
Le sort du pays fut amer
Car il devint la pâture des étrangers
Pendant deux siècles et même davantage...
Seigneur, soyez miséricordieux
Avec ce peuple de chrétiens!» [12]

Au mois de novembre 1877, alors qu'il se trouvait à Mircești, Vasile Alecsandri écrivait la saynète en vers *La Turnu Măgurele*, qui fut représentée pour venir en aide aux soldats blessés, publiée l'année suivante dans la revue *Albina Carpaților*, et ultérieurement en un volume. L'action de la saynète a lieu dans un hôpital de Turnu Măgurele, où le soldat d'infanterie Horcea s'entretient, avec une jeune fille de la haute société, Adela, devenue sœur de charité, de la santé d'un capitaine grièvement blessé à Plevna et menacé de perdre son bras à cause de la gangrène. Heureusement, un médecin plein de sollicitude, accouru au chevet du malade contredit le diagnostic du chirurgien, et rassure les deux en leur disant que l'amputation n'est pas nécessaire, car la blessure guérira.

En bon connaisseur des lois du théâtre, Alecsandri sait faire alterner tout naturellement, sans stridences, les moments d'attendrissement, de lyrisme, avec ceux d'enthousiasme patriotique. Afin de pouvoir exposer sa foi dans les vertus des Roumains, dans leur victoire, il laissera le sergent Horcea raconter un épisode des luttes de Plevna. En l'écoutant, Adela exclame, saisie d'admiration devant l'héroïsme des gens simples, qui savent pour quel idéal grandiose ils luttent:

«Oh, non, non, la Roumanie ne saurait périr
Aussi longtemps qu' elle sera défendue par cette
race courageuse,
Au cœur si grand, à l'intelligence si vive!
Non! C'est en vain que l'envie des étrangers
S'évertua à souiller son visage avec du vénin et de
la boue ⟨...⟩
Car le Roumain plein de mépris leur répondit
Par des actes glorieux qui mènent à l'immortalité» [13]

Il est facile à imaginer les réactions approbatives, les scènes d'enthousiasme populaire soulevées dans la salle par de semblables pièces patriotiques. C. I. Nottara se rappelle un spectacle, en automne 1877, au cours duquel on porta sur la scène le soldat Grigore Ioan, le même qui avait réussi à arracher le drapeau de la main d'un officier turc, lors du siège de Grivița. C'était à une représentation du poème dramatique *Visul Dochiei*. Avec le héros de Grivița étaient venus deux autres soldats, qui l'avaient aidé à s'emparer du drapeau. «En les voyant, tous les spectateurs se levèrent d'un seul trait et se mirent à les applaudir et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

à les ovationner, au point qu'il ne fut plus possible de continuer le poème et que le metteur en scène dut baisser le rideau sur ce moment d'enthousiasme du public»[14].

Certaines pièces, surtout celles écrites plus tard, ont un caractère occasionnel plus prononcé, les personnages affichant un héroïsme de parade: les hommes se mettent à danser de joie à l'idée qu'ils partent pour la guerre, les vieux versent des larmes et leur offrent à boire, tandis que les jeunes filles s'entretiennent sur un ton enjoué avec les gars qui se préparent à partir sur le front. C'est une atmosphère patriarcale où l'on ne sent pas le frisson de l'émotion réelle, profonde, grave, qu'apporte la guerre dans la vie d'un pays.

Il y eut aussi des essais plus réalistes, offrant des images plus véridiques de la période qui précéda le déclenchement de la conflagration ou de la campagne même, essais dans lesquels les auteurs surprennent des figures de paysans, d'intellectuels, de propriétaires agricoles, tous unis par le même souci pour la destinée du pays. Parmi eux, citons le «drame national en trois actes et un prologue *Curcanii* (surnom donné aux soldats de la guerre de 1877), par Grigore Ventura. Écrite en 1877 et jouée à Galați au cours de la même année, la pièce est présentée en première à Bucarest le 4 mars 1878 et publiée en un volume en 1893. L'action se déroule sur deux plans: à Jassy, dans la maison de la famille Albeanu, et sur le front, en Bulgarie, tandis que l'intrigue est tissée autour de l'héroïsme des officiers et des soldats roumains et d'une histoire d'amour entre le capitaine Vasile Lupu et la jeune Adela Albeanu. Dans la pièce il y a des officiers, des soldats, des dames enrôlées dans la Croix Rouge qui soignent les blessés; et même un correspondant de presse anglais, Mac Clelan, qui saisi d'admiration pour la bravoure et l'abnégation des soldats roumains, demande à un officier: «Comment cela se fait-il que chez vous les soldats qui viennent de leurs charrues, combattent si bien? D'où naît cette affinité?». La réponse de l'officier est prompte, simple, sans emphase, sans grandiloquence: «Voilà d'où: celui qui sait verser sa sueur sur la terre des ancêtres, celui-là sait aussi verser son sang pour la défendre». Dans les moments de répit, les soldats, qui sont tous des gars venus de la campagne, se souviennent de la maison, murmurent une chanson populaire, racontent des histoires gaies ou rêvent à ce qui adviendra quand ils rentreront au foyer, seulement leurs rêves semblent irréalisables. Le sergent Țarălungă s'adresse à son camarade Șerban: «Je rêvais que j'étais à l'auberge du village avec le maire, avec le Juif et le percepteur — le percepteur me disait que nous, ceux qui ont été de l'autre côté du Danube, nous serons exemptés de l'impôt pour 10 années». Șerban lui répond avec amertume: «Quel rêve que tu as fait là! mais j'ai bien peur que ce ne soit qu'un rêve»[15]. C'est ainsi qu'apparaît un fragment de fresque de la vie du village entraîné dans le tourbillon de la guerre et l'on y découvre l'univers de préoccupations, de soucis qui même sur le front ne quittent pas les paysans: ce qui se passe chez eux, à la maison, ce qu'il y aura après la guerre, comment feront-ils pour s'aquitter des lourds impôts.

Depuis sa première à Galați, en 1877, quand elle fut interprétée par la troupe dirigée par Fani Tardini, les répétitions ayant lieu sous la surveillance de l'auteur même[16], à la première bucarestoise de mars 1878 et puis, des décennies durant, jusque vers la première guerre mondiale, le drame *Curcanii* a été en permanence au répertoire des théâtres. Une distribution qui réunissait des acteurs brillants — Mihail Pascaly, Ștefan Iulian, Ion Christescu, Irina Poenaru, Anicuța Popescu, Amelia Wellner, Mihail Mateescu, et dans des rôles secondaires C. I. Nottara et Aristizza Romanescu — assura les succès de la pièce devant le public de Bucarest. Au bon accueil du spectacle et à une meilleure réussite contribua aussi le fait qu'après le premier acte on entonnait la *Marche de Plevna* (sur des vers de Vasile Alecsandri et la musique de Grigore Ventura), tandis qu'à la fin du troisième acte on exécutait *Hora Griviței*, marche dont la musique avait été composée par Ludovic Wiest. La prolifération de ce genre de spectacles s'explique aussi par le fait que sur la scène apparaissaient, en tant que figurants, des soldats en uniforme mis à la disposition par les unités militaires. À chaque représentation de la pièce *Curcanii* sur la scène du Théâtre National de Bucarest, par exemple, le directeur général des théâtres, Ion Ghica, priait le commandant de la garnison d'envoyer cinquante soldats d'infanterie, offrant en échange vingt billets gratuits à la galerie pour ceux qui faisaient leur service militaire.

Grigore Ventura est aussi l'auteur du drame en quatre actes *Peste Dunăre* (De l'autre côte du Danube), écrit en 1879 et paru en 1893 dans le même volume que la pièce *Curcanii*. Stanca, une jeune roumaine du village de Ciuperceni, est ravie par les Turcs et emportée de l'autre côté du Danube, dans le harem du colonel Miralai. Voilà ce qui est singulier: de toutes les odalisques du harem, la seule avec laquelle Stanca peut s'entendre est une négresse, Suleima. La pièce représente les péripéties de l'évasion de Stanca et de son chemin de retour. L'enlèvement du harem ottoman, le travestissement en bohémienne de Maria, mère

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Stanca, le séjour chez une famille de Bulgares, l'action qui se déroule d'un côté et de l'autre du Danube, la rencontre de personnages appartenant à des races, à des nationalités et à des croyances religieuses différentes sont autant d'éléments qui confèrent un surplus de dynamisme et de variété à la pièce, laquelle se constitue non seulement comme une glorification de l'héroïsme militaire, mais en même mesure comme un tableau vaste et diversifié d'un monde embrasé par les flammes de la guerre. Cet ouvrage de Grigore Ventura vit à son tour les lumières de la rampe sur la scène du Théâtre National de Bucarest, ayant été mis en scène et représenté au cours de la saison théâtrale 1879—1880.

Parmi les œuvres littéraires proposées pour le prix «C. Năsturel-Herăscu» en 1878 il y avait aussi le drame en un acte *La Plevna*, écrit en vers par George Sion. Ce prix était accordé pour «le livre le mieux écrit» de l'année. La pièce de Sion, jouée dès l'année 1877, fut cependant publiée en 1878, ce qui explique pourquoi elle entra dans l'attention de la «Commission de la Société Académique», chargée d'analyser les ouvrages susceptibles d'être distingués en 1878. Ion Ghica, qui lut *La Plevna*, fut séduit par la pièce et écrivit un compte rendu élogieux, qu'il fit d'ailleurs paraître dans les *Annales de la Société Académique*. L'ample résumé est accompagné de ce préambule du compte rendu: «M. Sion, ému par la bravoure du soldat roumain et par le dévouement de nos femmes, a voulu écrire une petite pièce de circonstance; mais le talent dont il fut doué par la nature fit qu'il réalisa l'une des plus belles fleurs de notre littérature» [17].

De quoi s'agit-il dans cet ouvrage qui enthousiasmait Ion Ghica? La princesse Anna, femme orgueilleuse, faisant fi des notions de patrie, de pays et de peuple, méprisant tout ce qui est autochtone, tout ce qui a une résonance roumaine, est bravée avec véhémence par sa fille Elvira. Les divergences qui mettent aux prises la mère et la fille se manifestent au sujet de l'amour éprouvé par Elvira pour un homme du peuple — le major Preda, qui lutte sur le front — , alors que sa mère voudrait qu'elle épouse le prince Leon. Elvira tient tête à sa mère et part pour le front avec l'ambulance de la Croix Rouge. Là elle apprend avec douleur que le major Preda a péri dans le combat. Drăgan, un serviteur revenu du front, annonce à la princesse Anna que son fils Şerban est tombé, lui aussi, au champ d'honneur. De douleur, Anna perd la raison, elle a des hallucinations, il lui semble que son fils vit encore, elle appelle les musiciens et croit assister au mariage de Şerban, puis, en pleine folie, elle expire. Les récits du front racontés par Drăgan vibrent d'un sentiment de légitime orgueil pour les faits d'armes des Roumains, qui pendant la guerre d'indépendance se sont couverts de gloire, en suivant l'exemple de leurs prédécesseurs.

«Drăgan: En tant que dignes enfants de Rome,
de même que leurs ancêtres
Ils s'élancèrent pour montrer comment on lutte
et comment on meurt
Si les guerriers, qui sous Étienne le Grand
Ont humilié l'orgueil des hordes barbares, étaient
ressuscités
Ils auraient été fiers cette fois encore, et à juste
raison
Et auraient posé des couronnes sur les tombes
de leurs descendants»[18].

Dans le final de son compte rendu, Ion Ghica écrit: «Cette œuvre de M. Sion, mérite à tous points de vue d'être distinguée par l'Hon. Société Académique». Pourtant, malgré son chaleureux et insistant plaidoyer, le drame *La Plevna!* n'a pas obtenu le prix «Năsturel-Herăscu». Néanmoins, il enregistra des succès sur les scènes où il fut joué: à Bucarest, Jassy, Galați. L'auteur de la pièce dira avec modestie: «Son succès me flatta, à croire que j'avais réalisé une bonne chose. Cependant je ne saurais dire avec certitude si les applaudissements étaient destinés à la composition ou à l'interprétation artistique des acteurs»[19]. Si l'on tient compte des opinions exprimées dans la presse de l'époque alors on doit admettre que le public a ratifié par ses applaudissements les mérites de l'auteur et en une moindre mesure ceux des acteurs, qui n'ont guère excellé dans l'interprétation des rôles: Amelia Wellner (Anna) joua avec trop de «froideur», Costache Dimitriad (Drăgan) fut tout simplement «dans son rôle», quant à Anicuța Popescu (Elvira), si un miroir s'était trouvé sur la scène, elle aurait été «bien étonnée elle-même de la monotonie de sa mimique»[20]. C'est peut-être ce qui amena un renouvellement scénique de la pièce avec des changements dans la distribution (Eufrosina Popescu, actrice plus douée de tempérament artistique, prit la place d'Amelia Wellner) en même temps qu'une révision du texte par G. Sion, ainsi qu'en témoigne la suivante mention sur une affiche du spectacle avec la pièce *La Plevna*, datant du 19 janvier 1878: «revue et augmentée par l'auteur; réétudiée par les artistes».

À Craiova est publié, quelques années seulement après la proclamation de l'indépendance, «un mélodrame en trois tableaux». *Steaua României și morții de la Plevna* (L'Étoile de la Roumanie et les morts de Plevna), par

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

I. P. Bancov (1882), pièce qui semble avoir été écrite et jouée pendant la guerre. Seul le premier tableau a une tangence avec le moment de la lutte pour l'indépendance, les deux autres, dont l'action se consume dans la maison du juge Gligorache, s'occupant à relater une intrigue moderne. De ce premier tableau nous retenons le personnage de Răducanu, jeune paysan servant dans la maison du juge qui pense qu'il ferait mieux de renoncer à son état et d'entrer dans l'armée pour combattre les Turcs. Par des mots simples, pleins de bons sens, et dans des vers pareillement simples, de facture populaire, le paysan Răducanu laisse parler son cœur: «Eh bien: le Turc est en guerre avec le Russe et ils veulent se battre chez nous. Et puis qu'est-ce que cela nous regarde? Comment! Notre pays est-il ouvert à tous les vents?» Le monologue de Răducanu, qui de nos jours encore pourrait être interprété comme un message à travers le temps, un message actuel, qui n'a pas perdu sa signification, est par endroits interrompu par des strophes chantées.

«Tant qu'il y aura du sang dans mes veines,
Du sang roumain, de nos ancêtres,
Ne comptes pas, étranger,
Que je vais te supporter dans mon pays»[21]

La carte des manifestations théâtrales qui eurent pour but de soutenir le front, de secourir les blessés, de collecter des fonds pour subvenir aux besoins de l'armée en armement, effets ou équipement sanitaire, se confond avec la carte du pays tel qu'il était à l'époque. Mais les échos retentissent au-delà des Carpates et les Roumains de Transylvanie se rangent aux côtés de leurs frères qui luttent sur le front ou qui sont demeurés au pays. L'esprit civique de solidarité avec la cause de la guerre, parcourt tous les spectacles, les concerts, les conférences organisés à Bucarest et en province avec le concours des doyens et des coryphées de la scène, des acteurs d'âge moyen ou des élèves du conservatoire. À l'initiative ou sous le patronnage de Ion Ghica eurent lieu des spectacles «au bénéfice des ambulances roumaines». Au début de mai *1877* fut présenté sur la scène du Théâtre National de Bucarest un programme de musique et de récitations pour augmenter les fonds de la Croix Rouge: un chœur formé de 60 personnes, accompagné d'un orchestre, chante *La Marche 1877* de C. Dumitrescu, dédiée à l'armée roumaine et *La Marche de l'indépendance*, de P. Nițescu, dédiée à la jeunesse roumaine. G. Brătianu interprète la pièce vocale *Steaua României* (L'Étoile de la Roumanie) de L. Wiest sur des vers de G. Sion, tandis que l'actrice Maria Flechtenmacher récite un poème de sa composition, *Vocea inimii* (La Voix du cœur) dédié toujours à l'armée. La fusion entre acteurs et spectateurs se produisit plus d'une fois spontanément et avant de quitter le théâtre ou le jardin où avait lieu le spectacle le public entonnait avec les acteurs quelque mélodie ou quelque strophe qui lui était restée sur les lèvres.

«Sur l'étoile de la Roumanie
Est écrit *indépendance*
Venez, vous tous, tant que vous êtes,
Roumains, venez vous prosterner devant elle!»[22]

A Jassy, les professeurs du conservatoire offrent dans le jardin «Château-aux-fleurs» un concert au profit des blessés, concert jouissant d'un public très nombreux appartenant à «toutes les classes de la société». À Craiova, la troupe dirigée par l'acteur animateur Theodor Theodorini et celle de l'acteur Costache Serghie donnent des représentations théâtrales dont les recettes sont versées pour les fonds de l'armée. À Ploiești, à Piatra-Neamț, à Galați ou à Brăila et dans de nombreuses autres localités on donne des soirées musicales, on organise des réunions suivies de récitations patriotiques, toujours à des fins philantropiques, de solidarité avec le front, avec l'armée. Les étudiants de Cluj organisent une pareille soirée pour la Fête de l'An de 1878; afin de lui donner d'éclat, ils empruntent des costumes nationaux au théâtre de Bucarest. Les élèves du gymnase de Tîrgoviște préparent une fête scolaire dans le cadre de laquelle ils présentent la pièce d'Alecsandri *Cetatea Neamțului;* le bénéfice de cette manifestation est versé pour les blessés et pour les familles frappées de deuil. Un artiste de la popularité de I. D. Ionescu du théâtre «Iunion», celui qu'immortalisa Caragiale, arrangeait ses couplets selon les circonstances traversées par le pays; tandis que, de leur côté, les spectateurs, saisissant leur message, écoutaient avec intérêt, applaudissaient, apprenaient par cœur ces couplets, les vivaient et les récitaient en chœur avec leur interprète.

Il existe aussi un texte, le seul conservé dont nous ayions connaissance, qui appartient au théâtre populaire: *Halim*. Cette pièce, en fait il s'agit d'une simple saynète, présente en dépit de ses petites dimensions (caractéristiques pour le théâtre folklorique), de nombreux personnages: Osman Pașa, Halim (général turc), Peneș Curcanul, un caporal, sept autres soldats roumains formant «le groupe de Peneș Curcanul» et quatre soldats turcs — «la garde d'Osman». Jouée sous le nom de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Halim, *Predarea lui Osman* (La Reddition d'Osman) ou *Căderea Plevnei* (La Chute de Plevna), cette production en vers du théâtre populaire laïc a circulé en Moldavie dans la zone Tîrgu Neamț-Piatra Neamț, depuis l'époque de la guerre d'indépendance, quand elle fut créée par un auteur anonyme, jusque vers la septième décennie de notre siècle[23].

La guerre d'indépendance fut évoquée aussi dans des pages de théâtre écrites plus tard pour perpétuer son souvenir dans la conscience des générations qui se sont succédé et pour célébrer la mémoire de ceux qui sacrifièrent leurs vies pour édifier l'indépendance du pays. Un maître d'école du village de Ionești, département de Gorj, Filimon Demetrescu, publia à Tîrgu Jiu, en 1900, une «pièce de théâtre rural en 6 tableaux» intitulée *În timpul războiului 1877—1878* (Pendant la guerre de 1877—1878). Dans la préface, l'auteur dit: «Connaissant le grand intérêt éveillé par le théâtre rural et les efforts fournis par de nombreuses gens pour élever le niveau de la culture dans les villages, et voulant inculquer aux jeunes générations l'amour de la patrie, je dirigeais mon travail vers ce but»[24]. Un «drame guerrier en 4 actes», ayant pour titre *Peneș Curcanul* et publié à Bucarest en 1903, porte deux signatures: celles de l'acteur Vasile Leonescu et de T. Duțescu-Duțu. Écrite pour l'anniversaire d'un quart de siècle depuis la guerre, la pièce a été jouée sur la scène du Théâtre National de Bucarest le 11 et le 19 mai 1902. Sur la page de garde du texte figure cette dédication: «À la brave armée roumaine».

Nous venons de retracer l'image — telle qu'elle fut enregistrée et transmise aux générations futures — du théâtre roumain créé par les témoins des grands événements de 1877 et par leur postérité. Le reflet de la guerre d'indépendance dans la dramaturgie de l'époque porte les insignes du patriotisme, de la dignité nationale, sentiments majeurs qui animèrent tous les artistes plasticiens, les compositeurs, les écrivains, tous les serviteurs de la scène roumains. Réalisés à un niveau qui n'est pas toujours à la hauteur des intentions et des fins pour lesquelles ils furent élaborés, ces messages dramatiques défient le temps, surtout en tant que documents des actions cruciales de l'histoire de la Roumanie, en tant qu'expression sincère, spontanée de ceux qui ont participé directement au triomphe de l'idéal d'indépendance nationale, idéal atteint par la volonté et par la lutte du peuple entier en 1877.

Notes

[1] *Corespondență provincială*, Piatra Neamț, 1877, octobre 23.
[2] MIHAI FLOREA, *Matei Millo*, Bucarest, 1966, p. 111.
[3] C. I. NOTTARA, *Amintiri*, Bucarest, 1960, p. 52.
[4] *Pressa*, Bucarest, 1877, juin 18.
[5] FR. DAMÉ, *Visul Dochiei*, Bucarest, 1894.
[6] FR. DAMÉ, *op. cit.*, p. 3.
[7] *Timpul*, Bucarest, 1877, novembre 12.
[8] *Românul*, Bucarest, 1877, novembre 15.
[9] *Ibidem*.
[10] *România liberă*, Bucarest, 1878, janvier 11.
[11] ARISTIZZA ROMANESCU, *30 de ani. Amintiri*, Bucarest, 1960, p. 19.
[12] G. BARONZI, *Sergentul rănit*, Galați, 1877.
[13] V. ALECSANDRI, *La Turnu Măgurele*, in *Albina Carpaților*, Ière année (1878) no. 1, p. 237—240.
[14] C. I. NOTTARA, *Amintiri*, Bucarest, 1960, p. 57.
[15] GR. VENTURA, *Curcanii*, Bucarest, 1893.
[16] IOAN MASSOFF, *Teatrul românesc*, vol. III, Bucarest, 1969, p. 37.
[17] GEORGE SION, *Dramatice*, Bucarest, 1879, p. 69—129.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] IOAN MASSOFF, *Istoria Teatrului Național din București, 1877—1937*, p. 42—43.
[21] I. P. BANCOV, *Steaua României și morții de la Plevna*, Craiova, 1882.
[22] ILIE RUSU, *Slujitorii scenei și publicul din 1877*, in *Teatrul*, 1967, no. 5, p. 10.
[23] HORIA BARBU OPRIȘAN, «*Curcanii*» *în teatrul popular*, in *Teatrul*, 1967, no. 5, p. 17—20.
[24] FILIMON DEMETRESCU, *În timpul războiului 1877—1878*, Tîrgu-Jiu, 1900.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'IDÉE DE L'INDÉPENDANCE DANS LA DRAMATURGIE ROUMAINE

Ileana Berlogea

L'indépendance politique d'un pays est par excellence un problème d'ordre politique, le problème central de l'existence d'un État, la condition vitale du droit qu'il a de décider seul de sa destinée sur le plan interne et international. La présence d'un tel problème sur la scène transforme l'acte théâtral en un événement aux significations politiques précises, avec des implications beaucoup plus amples que celles esthétiques, la force mobilisatrice d'un spectacle sur ce motif étant en liaison directe avec le moment historique où il est joué et avec l'importance d'un tel débat.

Une caractéristique fondamentale de l'art roumain réside dans l'esprit militant de nos créateurs, dans leur engagement direct, dans le fait de débattre et d'élucider les problèmes se rattachant au destin de la patrie et de la nation. Or, parmi ces problèmes, l'un des plus essentiels est celui de l'indépendance de notre pays, idée qui parcourt, tel un fil rouge, notre dramaturgie entière et, en premier lieu, celle d'inspiration historique, constituant à tout moment une source abondante d'événements dramatiques, de situations spectaculaires, chargées de significations profondes. S'il arrive souvent que l'idée d'indépendance soit intégrée dans celle de patriotisme, en réalité elle est circonscrite dans le temps et l'espace, liée à certains événements et surtout à des actions expressément conçues et réalisées par un chef politique dans le but de maintenir l'indépendance ou de la gagner.

L'histoire mouvementée de notre peuple est en même temps l'histoire de la sauvegarde, au prix de sacrifices sans nombre, de l'autonomie du pays, les périodes de domination étrangère alternant avec celles d'âpre combat pour la libération, ce qui fait que le destin des voïvodes qui ont transformé cette idée en but suprême de leur existence soit empreint de dramatisme, constituant pour les auteurs un riche matériel scénique. La lutte pour l'indépendance apparaît tout d'abord dans les pièces consacrées aux grandes personnalités de notre histoire, Mircea l'Ancien, Étienne le Grand, Michel le Brave, dans les ouvrages qui ont pour point central des personnalités politiques caractérisées par esprit d'initiative et énergie, tel que fut Vlad Țepeș, ainsi que dans ceux inspirés par la fondation des États de Valachie et de Moldavie (*Bogdan Dragoș*, par Mihai Eminescu, *Vlaicu Vodă*, par Alexandru Davila, *Steaua Zimbrului* (L'Étoile de l'Aurochs), par Valeriu Anania). Quoiqu'il ne se trouve pas au premier plan, le problème de l'indépendance confère un sens et une tension dramatique à de nombreux drames historiques ayant trait aux circonstances troubles des XVIe et XVIIe siècles, quand les voïvodes étaient remplacés presque chaque année, quand les têtes couronnées tombaient sous les yatagans ottomans ou finissaient leurs jours en exil, et que toute une suite d'intrigants et de traîtres se succédaient sur le trône, profitant des immixtions étrangères dans notre pays. En général, dans les drames inspirés par les règnes éphémères, c'est l'intérêt pour le mécanisme de l'accaparement du pouvoir et le caractère spectaculaire des intrigues de la cour qui domine, les ascensions et les débâcles incitant aux méditations sur la relativité des biens matériels et sur les coïncidences qui entraînent dans le désastre les coupables aussi bien que les innocents. Cependant, la plupart de ces drames — *Răzvan și Vidra* par Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Despot Vodă*, par Vasile Alecsandri, *Viforul* (La Tourmente) par Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Mila Iacșici* par Ion Peretz, *Doamna lui Ieremia* et *Un domn pribeag (Un Voïvode en exil)* par Nicolae Iorga, ou bien *Rachierița* (L'Aubergiste), par Ion Luca — impliquent l'idée d'indépendance par le patriotisme de certains héros, par la nostalgie de la terre des ancêtres, par les attitudes et les actions de ceux qui veulent empêcher le déclin du pays. En dévoilant la culpabilité des boyards, qui ont appelé dans le pays les forces étrangères à la seule fin de défendre leurs intérêts, s'opposant ainsi aux tendances du voïvode de concentrer tout le pouvoir en sa main, c'est toujours d'indépendance qu'il s'agit. Mihnea le Méchant, de la pièce de Ion Peretz *Mila Iacșici*, est catégoriquement un homme et un chef condamnable, néanmoins, dans la lutte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qu'il mène contre les boyards, la justice est de son côté:

«Boyards insensés,
Qui avez travaillé à l'effondrement du pays...
...Au moindre mécontentement
Vous harcelez le voïvode. Peu vous importe
Si le peuple est en danger à cause de votre discorde,
pourvu que vous soyiez gorgés de tout! Sinon,
vous êtes toujours prêts à partir chez le Sultan
ou chez le roi de Pologne pour leur soumettre votre
partie!»

Cependant auprès de ces héros, cette sombre période a produit aussi de véritables champions de l'indépendance, même s'il n'ont pas réussi à s'imposer avec la force et le courage d'un Étienne le Grand ou d'un Michel le Brave. C'est pour la liberté du pays, au premier chef, que lutte Petru Rareș, endurant toutes sortes de souffrances quand il est en exil ou quand il est sur le trône, aussi bien dans *Luceafărul* (L'Étoile du Matin), de Barbu Ștefănescu Delavrancea, que dans *Petru Rareș* de Horia Lovinescu. Ion Vodă le Brave dans *Letopisețí* (Chronique), la pièce de Mihai Sorbu, ou dans *Ioan Vodă cel Cumplit*, de Laurențiu Fulga, n'hésite pas de tourner les armes contre le pouvoir ottoman, espérant de reconquérir de la sorte les droits et l'éclat qui avaient été naguère ceux de son pays. C'est encore pour sa patrie foulée aux pieds par les étrangers que lutte, avec ses moyens, Anița, héroïne principale de *Rachierița*, la pièce de Ion Luca, en contribuant à l'insu de tout le monde à renverser le prince étranger au pays.

«Eh bien, qu'attendez-vous? Vos épées sont-elles inutiles?
Éteignez donc la lumière! Je suis écœurée
De voir mourir ma Moldavie
Et ceux de ma race devenir les esclaves des autres peuples!»

S'il nous est possible d'affirmer que tous les moments de notre histoire ont permis aux écrivains d'aborder, d'une façon ou d'une autre, aussi le problème de l'indépendance, même quand il n'apparaissait pas au premier plan ou quand il n'était pas en rapport direct avec les desseins des héros choisis, nous pouvons d'autant plus parler d'une permanence de cette idée dans toute la dramaturgie roumaine d'inspiration historique, depuis le premier ouvrage paru en langue roumaine, vers la fin du XVIIIe siècle, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice expressa*, jusqu'aux œuvres les plus récentes. Les pièces de Gheorghe Asachi, créateur du théâtre moldave, furent en réalité des plaidoyers pour la liberté et l'indépendance. C'est à Asachi que l'on doit l'introduction dans notre dramaturgie du thème de la fondation des pays roumains — traité pour la première fois dans la pièce *Dragoș* représentée en 1834 — ou de la destinée de Petru Rareș, le héros de la pièce du même nom, basée sur l'apogée et le déclin de ce voïvode mais surtout sur son inébranlable foi dans la force de son peuple.

Avec le thème de l'union des Moldaves et des Valaques, Ion Heliade Rădulescu — qui, en ordre chronologique, fut le deuxième promoteur de la littérature et du théâtre roumain — apporta sur la scène, dans la pièce *Vochița de România*, la figure de Mihai Viteazul, en soulignant l'importance qu'eut la lutte de Călugăreni pour la conscience nationale des Roumains et pour la liberté du pays.

Mihai Eminescu et A. Davila, s'arrêtant en principal, dans les pièces *Bogdan Dragoș* et, respectivement, *Vlaicu Vodă*, sur le problème de la fondation des pays roumains et des efforts que coûta aux fondateurs la sauvegarde de la souveraineté de leur pays, ont mis l'accent sur la manière de laquelle s'est défini, dans des circonstances spécifiques, l'homme politique roumain, avec ses moyens d'action, se basant tout d'abord sur la nécessité de s'appuyer sur le peuple.

La trilogie de Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Apus de Soare* (Le Crépuscule), *Viforul* (La Tourmente) et *Luceafărul* (L'Étoile du matin) évoque une période de grand essor — celle d'Étienne le Grand — avec une teinte de regret pour sa disparition. Le problème de l'indépendance nationale y est impliqué partout, car, outre les qualités de chef politique, l'auteur relève l'importance des masses populaires, le rôle qu'elles jouèrent dans l'histoire, en critiquant l'anarchie féodale et le manque de patriotisme des grands boyards.

Dans la période de l'entre-deux-geurres, l'aire de l'histoire traitée par les dramaturges s'élargit, une place importante étant accordée aussi à l'épopée géto-dace. Le début romantique de ce thème, fait par Mihai Eminescu dans *Decebal*, trouve à présent un véritable accomplissement, au point de vue dramatique et philosophique, dans les visions expressionnistes de Lucian Blaga *(Zamolxe)* et d'Adrian Maniu *(Lupii de Aramă* (Les Loups d'airain)). L'absence de documents précis, les interférences de la légende et de la vérité propres à un passé aussi éloigné, la nécessité de compléter les lacunes avec des faits et des circonstances imaginaires, ont constitué, évidemment, une entrave pour l'abord de l'épopée dace avec les moyens du drame réaliste. Les significations, aux larges perspectives généralisatrices, de la lutte de nos ancêtres pour la li-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

berté, ainsi que l'acceptation de notre commune origine, due tant aux vaincus qu'aux vainqueurs, se sont avérées plus adéquates à l'exagération et l'abstraction subjectiviste du poète expressionniste. Si l'intérêt de Blaga fut porté moins sur les problèmes de l'existence des Daces en tant que peuple et davantage sur les permanences spirituelles de leur race, projetées sur un arrière-plan cosmique, Adrian Maniu fut en échange préoccupé par le motif de la force spirituelle de notre peuple et sa continuité à travers les siècles. Ayant fondu la réalité historique dans les faits de légende, de proportions colossales, Adrian Maniu nous donna une œuvre d'une grande originalité, empreinte de tragisme et de déchirement intérieur. Le Prince et la Princesse, deux êtres s'élevant au-dessus du commun, qui semblent être faits l'un pour l'autre, se détruisent réciproquement afin d'apporter à leurs peuples l'apaisement et le calme.

Au cours de la période contemporaine, l'idée de l'indépendance du pays se trouve impliquée dans tous les drames historiques. Dans ceux où sont débattus les problèmes d'une personnalité politique de grande envergure — Étienne le Grand, dans *Săptămîna Patimilor* (La Semaine de la passion), par Paul Anghel, ou Michel le Brave, dans *Capul* (La Tête), par Mihnea Gheorghiu, et dans *Viteazul* (Le Brave), par Paul Anghel —; dans des pièces consacrées à des héros pleins d'initiative, vivant à des époques troubles, tels Mircea l'Ancien, dans la pièce *Io Mircea Voievod*, de Dan Tărchilă, et Vlad Țepeș, dans *Vlad Țepeș în ianuarie* (Vlad l'Empaleur en janvier), de Mircea Bradu, et dans la trilogie *Țepeș*, de Mircea Larian; dans les pièces où l'accent est mis sur le combat social. De cette dernière catégorie, nous allons citer les ouvrages consacrés aux grands bouleversements sociaux, aux révoltes populaires et aux chefs de révolutions — Horia, Cloșca et Crișan, Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu ou Avram Iancu — dans *Horia*, de Mihail Davidoglu, *Procesul Horia* (Le Procès de Horia), de Al. Voitin; *Urme pe zăpadă* (Des Traces sur la neige) et *Iancu la Hălmagiu* (Iancu à Hălmagiu), de Paul Everac; *Tudor din Vladimiri* et *Zodia Taurului* (Le Signe du Taureau), de Mihnea Gheorghiu; *Bălcescu*, de Camil Petrescu. L'idée d'indépendance nationale est partout présente, aussi bien dans le blâme adressé aux boyards qui s'allient aux forces étrangères pour ne pas perdre leur pouvoir, que, surtout, dans l'attitude de révolte provoquée par les répressions des mouvements populaires avec de l'aide du dehors.

Ainsi que nous l'avons montré dès le début, la permanence de cette idée, par excellence politique, confère au drame historique roumain un caractère militant accentué, contribuant en même temps à l'élaboration de traits d'authentique originalité en ce qui concerne la construction dramatique et les modalités de structuration des personnages.

Étienne le Grand, le héros de Paul Anghel de *Săptămîna Patimilor*, lutte avec toutes ses forces pour la liberté de la Moldavie, tout en étant conscient de la fonction historique des guerres qu'il mène et qui servent à défendre les conquêtes culturelles des peuples d'Europe. Michel le Brave, chaque fois qu'il apparaît en tant que héros dramatique, dans des ouvrages où dominent les détails pittoresques, par exemple la pièce de Octav Dessila, ou bien baigné dans une lumière poétique, tel que nous le présente Nicolae Iorga, ou, enfin, d'un modernisme saisissant, tel que nous le trouvons dans les pièces-débat de Paul Anghel et Mihnea Gheorghiu, apporte avec soi les tourments de celui qui se sent appelé à accomplir une noble mission historique, mais qui finit par être écrasé par des circonstances hostiles. L'arène où se déroulent leurs combats et l'action dépasse largement les frontières de notre pays et, malheureusement, en même temps que les aspirations de notre peuple, y sont jouées les cartes des insatiables ambitions de l'empire des Habsbourg ou d'aventuriers sans scrupules.

En cherchant à circonscrire le problème, on arrive forcément à circonscrire aussi les héros pour lesquels celui-ci reste dominant, déterminant leur caractère, leurs idéals et surtout leurs moyens d'action.

Partant des données offertes par l'histoire, les dramaturges ont créé tantôt des hommes d'action lucides, tantôt des passionnés des actes téméraires, mais chaque fois ils ont été préoccupés de la manière dont les héros ont su faire face à leur mission historique, en mettant au-dessus de tout les intérêts du pays, en s'oubliant, en sacrifiant sentiments et fins personnelles lorsque la patrie le leur exigeait.

Cependant, auprès d'un Étienne le Grand, dont la vie fut remplie d'événements glorieux, d'un Michel le Brave ou d'un Jean le Brave, mis dans l'impossibilité de réaliser leur but et obligés de payer avec leur vie le courage d'avoir pensé à l'avenir, nous ne saurions omettre ceux qui ayant été moins actifs sur les champs de bataille, ont dû faire face néanmoins à des situations extrêmement graves, se basant seulement sur leur intelligence et leur habileté, sur leur patience et leur volonté.

Avec la Renaissance commence à s'imposer de plus en plus au théâtre le problème des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

talents diplomatiques d'un homme d'État, les auteurs élisabéthains ayant même entretenu une longue polémique avec le «machiavélisme»; ou, pour mieux dire, avec les formes de vulgarisation et les interprétations éronnées du concept de l'homme politique formulé par l'écrivain italien dans *Le Prince*.

Les faits d'armes et les victoires militaires d'un chef d'État forment par excellence un matériel épique adéquat pour la prose, pour l'épopée ou pour le cinéma, et c'est pourquoi les grands commandants militaires apparaissent le plus souvent tronqués dans les variantes dramatiques, leurs qualités réelles étant communiquées plutôt par le truchement des narrations que par l'action directe. Toute autre est la position de celui qui doit trouver des solutions, résoudre des situations ou combattre ses adversaires dans l'espace exigu d'une chambre, dût-il s'agir de la salle du trône. Sa condition n'est pas seulement dramatique, mais directement théâtrale, puisqu'elle peut être contenue avec toutes ses données et ses éléments dans un conflit tendu, puisqu'elle lui permet de déployer une gamme complexe d'états d'âme et d'attitudes, de déjouer les plans échafaudés par ses ennemis ou gagner pour sa cause des amitiés, puisqu'elle suppose une fébrile activité intellectuelle, pour le moins tout aussi intéressante que le jeu spectaculaire des passions. Lorsque le but d'un pareil héros est d'obtenir l'indépendance du pays, comme cela sera le cas dans notre drame historique, ils seront *a priori* ennoblis, élevés au-dessus du commun, investis des plus hauts attributs. L'histoire mouvementée et pleine de contradictions de notre pays, avec de longues périodes de domination étrangère, offre maints exemples de ce type de héros, qui apparaissent dans des ouvrages caractérisés par un mélange original d'héroïsme et de psychologie, de souffle poétique et de lucidité. Le champ d'action de ces personnages est celui de la diplomatie, mais d'une diplomatie où l'habileté signifie en premier lieu patriotisme, patience, sacrifice, maîtrise de soi, tandis que le triomphe se consume souvent en silence, ignoré de tout le monde.

Le premier héros de cette catégorie est Dragul, de la pièce d'Eminescu *Bogdan Dragoș*. Le voïvode du Maramureș est en son essence un héros romantique, qui souffre de voir son fils menacé de périr à chaque instant et qui est conscient du danger représenté pour le pays par son cousin Sas, mais surtout du fait que le seul moyen de sauver Bogdan Dragoș est de l'éloigner en lui témoignant de l'aversion, de la haine. Le ton du drame est lyrique, les sentiments dominants intenses et extrêmes: amour de patrie et amour paternel allant jusqu'au suprême sacrifice, haines et ambitions violentes. Le besoin de l'écrivain romantique de créer un conflit puissant, plein de contrastes, d'antithèses, faisant ressortir les qualités par leurs contraires, mène à une construction basée sur des antinomies catégoriques, aussi bien en ce qui concerne les personnages que leur manière d'agir: Dragul, qui aime sa patrie plus que tout au monde, forme un contraste violent avec Sas, le félon, ou avec la femme de ce dernier, Bogdana, rongée par l'orgueil et la soif du pouvoir. Le dramatisme de la pièce consiste dans le fait que Dragul n'est plus maître dans son pays, où Sas règne avec l'appui direct du roi de la Hongrie. Et pourtant, Sas ne saurait empêcher son cousin de penser, ni de recevoir en cachette l'aide de Roman Bodei, personnification de l'homme du peuple, resté fidèle au prince légitime. Afin de gagner du temps pour pouvoir sauver son fils, Dragul fait semblant de ne pas être au courant des agissements de Bogdana et de Sas et va jusqu'à leur promettre le trône, manifestant à l'égard de son propre enfant une haine ouverte. Le jeu dure jusqu'au moment où il est certain que Bogdan Dragoș a réussi à échapper au danger, chassé de chez soi vers les régions moldaves. Dès qu'il entend le cor de Roman Bodei lui annonçant que son fils est hors danger, Dragul enlève son masque et signifie aux traîtres sa véritable opinion. En voulant tuer le fils de Dragul, Sas et Bogdana sont tombés dans leur propre piège, car ils tuent leur propre fils, que Roman Bodei a eu soin de coucher dans la chambre de Bogdan Dragoș. Et, quoique l'action entière se passe entre les murs du palais, avec un nombre réduit de personnages, on se rend compte qu'il ne s'agit pas seulement d'un conflit entre des intérêts individuels, mais surtout d'une lutte de politique extérieure, d'une tension entre les Roumains et les étrangers amenés par Sas. On dirait que c'est le sol du pays qui parle dans cette pièce, qui est présent dans la pensée de tous les personnages, aussi bien dans celles de Sas et de Bogdana qui brûlent du désir de l'avoir pour eux seuls, que dans celles de Dragul qui l'aime et de Roman Bodei, surtout, qui le représente. Un passage lyrique d'une grande beauté nous est offert dans la description de la Moldavie, d'où se dégage un profond sentiment de la nature:

«Entre ces deux fleuves et entouré de hautes
montagnes
On voit tout un pays de forêts et de collines,
De vallées aux rivières tranquilles, de bois sans fin,
On entend les sons pleins de douceur des buccins
et des flûtes,
Le galop des chevaux est sauvage, plus rapide que
le vent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Et c'est toujours en vitesse que les superbes bergers
sur leurs coursiers
Parcourent comme des flèches les immenses étendues».

L'atmosphère paisible est tout à coup déchirée par le souvenir du fait que le pays est en réalité la cible de tous les aventuriers...

«Mais hélas, sur cette terre comblée par le ciel,
Pourvue de toutes les richesses... personne ne peut
être sûr de rien... Du jour au lendemain
Et, à moins de ne pas le vouloir,
Chacun s'accroche à ce beau pays».

Les armes trouvées par Dragul pour combattre Sas sont les armes du désespoir, chaque instant représentant un terrible déchirement intérieur, une lutte lancinante avec soi-même. Il est obligé de cacher ses véritables sentiments, pas seulement devant les étrangers mais aussi vis-à-vis de son propre enfant, qu'il aime plus que soi-même. Les plus dures épreuves du héros ne doivent pas être cherchées dans ses combats avec l'ennemi, mais dans les affrontements avec son fils qui veut savoir pourquoi il est détesté, pourquoi il lui est impossible de jouir, ne fut-ce que pour un instant, de l'affection et de la compréhension de son père.

Ce héros, qui ressent d'une manière douloureuse sa propre dissimulation, fera bientôt place à un autre type de personnage: sûr de lui et de son intelligence, transformant sa destinée en un immense jeu d'échecs, supprimant son adversaire avec ses propres armes et l'obligeant à se dévoiler.

Si la diplomatie de Dragul, de *Bogdan Dragoș*, avait été tragique, pesant, telle une malédiction, sur les épaules d'un homme, celle de Vlaicu, dans *Vlaicu Vodă* de A. Davila, s'avère comme une source de satisfactions intellectuelles et morales tant pour le héros que pour le spectateur. Nous pouvons parler, sans exagérer, d'une volupté de la diplomatie chez ce personnage fait de lucidité, de maîtrise de soi, d'assurance, habileté, mises toutes au service de la patrie et du peuple.

Adepte du drame d'idées, A. Davila garda apparemment à sa pièce une structure romantique, se servant de l'histoire pour conférer des proportions grandioses au problème traité, qui est celui de conserver coûte que coûte tout ce qui appartient à notre race, tout ce qui nous donne le droit d'être nous-mêmes. Dans la postface de l'édition de 1971 (Editions «Minerva»), Marian Popa déplore à juste raison le fait que cette pièce est venue si tard, alors que si elle avait été écrite à l'époque de Shakespeare ou de Machiavel elle aurait pu jouer un rôle de première grandeur. Même si cette affirmation est en quelque sorte une boutade, nous ne saurions ignorer l'existence réelle dans l'histoire et la dramaturgie roumaines de personnages qui sous l'aspect de l'originalité et de la force dramatique ne le cèdent en rien aux types consacrés du théâtre universel. Vlaicu Vodă, diplomate lucide et patriote sincère en est sûrement un. Sa situation est en grandes lignes similaire à celle de Dragul: tout en désirant secourir son pays et son peuple, il est mis dans l'impossibilité d'agir ouvertement, car l'ennemi se trouve dans son palais même. Cependant, les données concrètes sont bien différentes, compte tenu du moment historique, de la volonté du peuple de lutter pour ses droits ainsi que de la structure morale et intellectuelle du héros qui n'apparaît plus en proie aux déchirements intérieurs, mais lucide et d'une intelligence supérieure, capable de se maîtriser soi-même en maîtrisant aussi les autres.

Le fait de créer un type de héros qui gagne des batailles sans cliquetis d'armes devint possible seulement dans la période d'essor du drame d'idées, la pensée transformée en action ayant une plus grande force dramatique dans la nouvelle vision que l'action proprement dite. Le verbe, suivant plutôt le cours tortueux des idées que celui tumultueux des sentiments, proposé par Ibsen, est le principal instrument manié par A. Davila, qui dans sa pièce sait éveiller notre intérêt moins par une accumulation d'événements que par la manière dont le héros se dissimule derrière eux pour préparer la suite des événements à venir.

La condition de l'homme politique est souvent celle de la solitude, de l'isolement, d'un permanent dédoublement. Mais dans le drame historique roumain la solitude des héros qui luttent pour la patrie est relative, puisqu'ils ont toujours à leur côté un ami, un homme du peuple, un représentant des foules, dont le rôle est plus significatif que celui d'Horace, le personnage de *Hamlet*, car outre l'amitié il apporte aussi la sagesse de la terre et l'appui du pays. Roman Bodei avait été l'ami de Dragul, Român Grue sera celui de Vlaicu.

L'homme politique est obligé de sacrifier ses passions personnelles au but qu'il poursuit. La dialectique passion-intérêt fut pour la première fois résolue dans les termes exactes de l'équation par Shakespeare dans *Antoine et Cléopâtre*, le général et la reine ayant perdu la partie avec Octavien, lequel ne se laisse pas émouvoir par l'amour d'une femme ou par des satisfactions passagères.

Vlaicu est le véritable homme politique, qui sait renoncer, qui exige de sa sœur Anca de se sacrifier pour le bien du pays, en lui apprenant comment se maîtriser et se laisser guidée par la raison. Mais cette force il ne la puise pas dans

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la soif du pouvoir, comme le héros shakespearien, mais dans son amour pour la patrie. Significative en ce sens est la réplique donnée à Mircea, lequel déplore la perte de sa bien-aimée:

«Tourments? Tu parles de tourments? Le battement
du cœur un tourment?
Tourment? Un instant d'espoir, un élan, une
flamme
Que l'on peut allumer avec un regard et éteindre
avec une larme
Et qui ne saurait vaincre que les impuissants!
Tourments!... Mais regarde donc notre infortunée
patrie,
Comptes-y, si tu peux, les traces de toutes les
inimitiés...
Que d'années de terreur et de sang... et aucun de
paix!
Toujours la lutte pour la loi, toujours la lutte
pour un nom...
Et voilà des siècles depuis qu'ils se poursuivent
Et que ce malheureux pays n'est, hélas, qu'un
brasier...
Ce sont là nos tourments, et, avec eux, des désirs,
des rêves...
Ce sont là mes tourments, ceux d'un voïvode
roumain...»

La principale différence entre Vlaicu et Doamna Clara, capable à son tour de maîtriser ses sentiments pour atteindre son but, réside dans ce but même, qui est purement individuel, fait pour assouvir son ambition et son orgueil, et qui agit comme une entrave dans les circonstances décisives. C'est là, d'ailleurs, son point faible, le talon d'Achille, sur lequel a misé Vlaicu Vodă afin de dévoiler son jeu et de lui ôter le pouvoir. Doamna Clara ne saurait supporter l'idée d'avoir été humiliée devant les boyards par son beau-fils, lequel a osé se rebeller contre son autorité, aussi se décide-t-elle de le supprimer. Par contre, Vlaicu n'a pas de désirs personnels, rien que les intérêts du pays, au nom desquels il ne permet à aucune passion, à aucune impulsion d'influencer son jugement.

«Tout moyen est sanctifié lorsqu'il sert à défendre
le pays!
Et je jure d'avoir sauvé mon pays:
...Assassine! Qui cherchais à me frapper avec
le poignard
Je peux devenir bourreau quand il s'agit de
délivrer mon peuple!»

Les disputes continuelles, la défense de leurs positions, soit par Doamna Clara, soit par les boyards, soit par Vlaicu Vodă lorsque ce dernier essaie de gagner pour sa cause Anca ou Mircea, sont menées avec tant de chaleur, qu'on oublie que en réalité le héros principal ne connaît jamais un véritable bouleversement, ne tombe pas un instant proie aux doutes ou au désespoir. Cette note d'optimisme vigoureux, de confiance dans l'avenir, renforcée aussi par la victoire finale de Vlaicu, nous permet effectivement de parler d'une volupté de la diplomatie, du moment où celle-ci est mise au service de la patrie.

Mais les épisodes douloureux ont été nombreux dans notre histoire, aussi les dramaturges nous présentent-ils des héros qui ne sauraient finir entourés de certitudes, à l'instar de Vlaicu. En affirmant cela nous ne pensons pas seulement à ceux qui, tels Michel le Brave ou Jean le Brave, ont dû faire le sacrifice de leurs vies, mais aussi aux voïvodes qui au prix de grands efforts ont essayé de remplir leur mission, sans goûter de la satisfaction que donne la réussite. Le drame d'un pareil héros a été pressenti par Barbu Ștefănescu Delavrancea dans *Luceafărul*, mais ses véritables ressorts dramatiques n'ont été découverts que par Horia Lovinescu, dans *Petru Rareș*. Dragul avait été broyé par le terrible destin qui l'avait forcé de dissimuler afin de sauver l'avenir de son fils et de son peuple, Vlaicu Vodă avait triomphé en se maîtrisant soi-même et en maîtrisant les autres, alors que Petru Rareș choisit le chemin épineux de la diplomatie, parce que c'est la dernière chance qui lui reste. Le héros de Horia Lovinescu est tout le temps conscient de la dualité de son attitude, du danger que cela représente, mais il sait aussi qu'il n'y a pas d'autre échappatoire. Sa diplomatie est lucide, consciente de la situation, la volupté de la réussite se mêlant néanmoins avec le désespoir et la révolte.

Vlaicu Vodă conduisait le jeu; c'est lui qui maniait les pièces de l'échiquier et c'était encore lui qui déterminait les autres à faire les mouvements qu'il attendaient d'eux et qui observait avec satisfaction que tout se passait selon ses plans. Doamna Clara perd sa contenance et le menace exactement au moment escompté, en voulant le tuer alors que tout a été préparé pour la démasquer. La blessure infligée à son orgueil a été si profonde et si bien calculée que son intelligence et sa prudence s'en trouvent complètement anéanties. Par contre, Petru Rareș participe à un jeu agencé par les circonstances, s'observant soi-même se mouvoir et agir souvent contre son gré, poussé par des élans et des impulsions qu'il n'est pas toujours à même de s'expliquer.

Vlaicu Vodă était à la limite entre le drame romantique et le drame d'idées, tenant du premier la rhétorique du la second le caractère spectaculaire de la lutte d'opinions,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les éclats des duels intellectuels, alors que *Petru Rareș* se situe entre le drame psychologique et la pièce à signification allégorique, entre l'illusion de la réalité et sa destruction par des conventions théâtrales ostentatoires. Petru Rareș est conçu d'un côté comme un homme psychologiquement complexe, avec des ambitions et des défauts, orgueilleux et cruel, d'autre part comme le commentateur de son propre destin, comme une voix du présent. Il agit passionnément, tout en étant conscient que tout est faux et se réduit à un rôle qu'il doit jouer. Il plaisante avec lui-même et avec les autres, puis il se déchaîne furieusement: «Cette vie infâme, que je traîne telle un boulet, je suis obligé de la protéger comme jamais amoureux ne veilla sur sa bien-aimée. Tant que je suis sur le trône, il n'y a plus de place pour le Turc», pour reconnaître l'instant après que «lorsque l'on joue un rôle historique on ne se donne pas en spectacle qu'avec un but bien étudié». Ayant pris le pouvoir dans des conditions dures, obligé chaque fois de payer un grand tribut aux Turcs, de laisser son fils en ôtage lorsque ceux-ci le lui ont demandé, Petru Rareș doit se frayer un passage parmi les écueils dangereux, dissimulant souvent, tuant parfois, quand cela devient nécessaire, comme dans le cas de son cousin Bogdan. Il supporte les offenses des boyards quand il est détrôné, mais il n'oublie pas un instant le fait que la Moldavie doit être gardée et défendue à tout prix: «Car Dieu nous a placé en ce lieu pour être le bouclier de la chrétienté». La conscience du devoir le protège. Il se met souvent à regretter la vie simple qu'il menait naguère en tant que marchand de poisson, mais il ne recule devant aucun sacrifice, car il sait que le pays doit être sauvegardé pour ceux qui viendront après lui. «Tu te considères comme le conservateur d'un dépôt, n'est-ce pas?» lui demande Soliman, ébloui par la force morale de cet homme. Et Rareș lui répond: «Oui, Votre Grâce. Et ce dépôt doit voguer sur la mer des siècles. Il n'est pas à moi, il appartient à la terre des ancêtres et à ses habitants. Je ne suis que celui qui tient le gouvernail et tant que je vis je dois diriger cette charge vers l'avenir».

D'autres drames historiques nous présentent aussi des héros obligés d'agir avec habileté pour atteindre leurs fins. De cette même famille fait partie Anița, de la pièce de Ion Luca *Răchierița*, dont il a déjà été question, ainsi que le héros de la dernière version de la pièce *Alexandru Lăpușneanu*, de Virgil Stoenescu. Pour Alexandru Lăpușneanu le problème de l'indépendance du pays n'intervient que d'une façon indirecte, mais il ne faut pas oublier qu'avec ce drame contemporain apparaît pour la première fois une faille dans l'image romantique proposée au siècle dernier par Costache Negruzzi pour ce voïvode, nous offrant enfin la possibilité de voir qu'en réalité nous n'avons pas à faire à un personnage cruel et sanguinaire, mais à un prince obligé de se cacher derrière le masque créé par ses ennemis et par la fantaisie des foules, afin de pouvoir agir pour le bien du pays ravagé par les calamités et déchiré par les querelles et les conflits intérieurs.

Les drames historiques ayant pour héros le voïvode, c'est-à-dire celui qui conduit les destinées du pays et qui est obligé de recourir à tous les moyens diplomatiques, nous révèlent des réalités se rattachant à notre passé, mettant en lumière aussi bien le dramatisme du destin de ces voïvodes que l'ennoblissement et la justification des idéals poursuivis: la liberté du peuple et l'indépendance nationale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SIGNIFICATION DE L'ESPACE THÉÂTRAL. À PROPOS DE LA MISE EN SCÈNE DU DRAME HISTORIQUE *CAPUL*, PAR MIHNEA GHEORGHIU

Letiția Popa

L'historique d'un spectacle peut être envisagé comme un jeu, consistant dans une provocation lancée par le texte et la manière dont chaque créateur sait formuler sa réponse, de même que chaque peuple trouve une réponse propre à tel événement, à telle «provocation» du milieu géographique. Dans le cas du spectacle avec la pièce *Capul* (La Tête), par Mihnea Gheorghiu, au Théâtre National «I. L. Caragiale» de Bucarest, le parallèle peut être poussé plus loin, la salle «Atelier» contenant en soi une seconde provocation, pas trop différente de celle qu'un peuple peut recevoir de l'environnement. Pour nous, ceux qui avons mis en scène cette pièce, «l'histoire» avait été celle écrite par un auteur, cependant que «la géographie» était représentée par une salle où il ne s'était trouvé personne d'assez téméraire pour se présenter devant le public, quoiqu'elle fut depuis longtemps prête à accueillir ses spectateurs. Lorsque j'entrai pour la première fois dans la salle «Atelier» quelqu'un me dit comme pour me rassurer: «ça a l'air d'un studio de télévision». L'idée me déplut parce que chaque genre est tenu d'utiliser avec orgueil ses moyens d'expression et que, selon mon opinion, le théâtre avec projections cinématographiques aussi bien que le film construit sur un dialogue pour le théâtre ont toutes les chances d'être des avortons du genre.

Le texte m'attira par l'enchaînement alerte des scènes, dont l'une était signifiée par l'autre, par les interludes au cours desquels les personnages commentaient la situation-limite (fig. 1), cherchant une issue, essayant de transposer le spectateur dans le moment historique où se passe l'action, lui sollicitant presque l'avis ou l'aide. Je n'ai jamais goûté les spectacles avec des pièces historiques qui coulent telles des eaux tranquilles à côté du spectateur, lui donnant à entendre qu'il n'y a rien de commun entre elles et lui, que «de ce temps-là» — c'est-à-dire à l'époque historique représentée — tout se passait autrement. Le théâtre historique romantique a perdu ses interprètes et avec eux ses spectateurs (ou bien c'est le contraire qui est vrai). Nous nous rendons très bien compte de ce qui a cessé de nous intéresser, mais le plus difficile est de trouver quelque chose pour mettre à sa place.

Il m'a semblé que le texte de Mihnea Gheorghiu devait être interprété selon une formule servant la noble intention d'impliquer le spectateur, de le rendre participant des impossibles tentatives au cours desquelles Michel le Brave, en tant que chef, et ses partisans avaient été aux prises avec l'histoire, acharnée contre nos ancêtres, pareille à des écueils à travers lesquels un petit pays est constamment obligé de se frayer un passage, faisant preuve de souplesse.

En l'an 1600, les trois petites provinces roumaines situées entre trois grands empires représentaient une proie facile, à deux conditions: que les trois empires s'entendissent entre eux et que les trois provinces ne s'unissent pas.

Fig. 1. — Scène du spectacle avec la pièce *Capul*, par Mihnea Gheorghiu, au Théâtre National de Bucarest, saison théâtrale 1976/1977. Les acteurs exposent la situation de la Valachie autour de l'an 1600. (Simona Bondoc — Doamna Stanca, Costel Constantin — Michel le Brave).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Michel, qui en est conscient dès le début, veut unir la Valachie, la Moldavie et la Transylvanie et se rend compte à la fin que: «⟨...⟩ Le salut du peuple roumain est dans la rivalité de ceux qui veulent notre perte!». Au commencement, Michel a de son côté le peuple, les boyards et l'Église, qui tous placent en lui leurs espoirs, des espoirs aussi contradictoires que les plans de ceux qui dirigent les trois empires.

Dans la *salle* «*Atelier*», j'ai longtemps hésité avant de commencer le cahier de la mise en scène, essayant de me l'imaginer tantôt avec une petite scène à l'italienne ou élisabéthaine, tantôt avec un podium central ou latéral, tantôt, enfin, avec les chaises placées en amphithéâtre... J'ai bientôt renoncé à toutes ces variantes, pour ne pas imiter en plus petit les salles spécialement aménagées pour les formules mentionnées (ce qui arriva avec les spectacles qui y furent joués après). Le désir de surprendre et d'obliger celui qui pénètre dans la salle de se sentir inclu et impliqué me suggéra l'idée d'organiser le spectacle autour du spectateur, sur un podium circulaire, interrompu, afin de signifier les différents espaces de jeu, reliés entre eux par différents ponts qui pouvaient être levés ou baissés.

À une première lecture, *le texte* semblait difficile à assimiler à cause de l'interlude qui conférait à la pièce de Mihnea Gheorghiu une valeur d'unicité, constituant la grande provocation lancée au metteur en scène. Une représentation romantique aurait mené à un échec comique. Je n'étais pas davantage tentée par la formule du théâtre ostensiblement moderne, joué en vêtements de tous les jours et sans décors, qui s'efforçait, il y a quelques années de cela, de réhabiliter sur le plan mondial des textes temporairement compromis par des représentations anachroniques. J'ai résolu de garder des fragments de costumes historiques (pas des éléments), comme dans une fresque ancienne où certains détails se sont conservés avec une admirable fraîcheur, permettant au spectateur de reconstituer l'ensemble. Sous ces fragments, les acteurs portent une sorte d'uniforme de spectacle, créé expressément pour cette pièce. Nous nous sommes bien gardés de suggérer le faux désordre d'un spectacle organisé devant les spectateurs, de ces improvisations bohêmes qui attendrissent et qui frisent la gêne; une troupe de pauvres comédiens qui... ou une troupe de cirque qui se propose de... Nous avons voulu montrer au public que tout a été choisi avec soin *afin de lui suggérer une idée* et non l'état d'une troupe. Les fragments de costume, richement ornés, quelques meubles sculptés — reconstitutions exactes d'après des estampes de l'époque — , créaient un cadre où le spectateur était à même de vivre le drame auquel il était convié de participer. L'emplacement du décor, ayant pour point de départ le renversement de la relation spatiale entre spectacle et spectateur, implique une fois de plus le spectateur dans le spectacle.

En pénétrant dans la *salle* «*Atelier*», la circulation sur les ponts de liaison créait au spectateur une certaine sensation de danger, d'insécurité, très importante pour ce qui allait suivre. Devant les spectateurs, trois praticables d'un mètre sur un mètre, reliés par des ponts facilement détachables, formaient un podium discontinu, ne rimant guère avec une scène telle qu'on s'attendait à la trouver et faisant plutôt corps avec les autres praticables qui entouraient la salle à la même hauteur. Le fait que le spectateur se trouvait devant quelque chose d'inattendu me convenait, car j'espérais qu'il allait se demander *pourquoi* j'avais divisé en trois ce podium central, alors que tout autour de la salle, au long des murs, le podium était continu et presque circulaire. Ce n'est que par devant qu'il s'interrompt en trois endroits, comme s'il devait s'agir d'une anomalie de la construction dans le but de créer chez le spectateur, à son insu, une sorte de mécontentement: c'était une modalité par laquelle nous tentions de préparer le moment le plus important du spectacle, celui par lequel Michel le Brave demeure dans notre conscience de Roumains: l'union.

Avant d'être élu voïvode, quand il n'était que *ban*[1], notre héros fut condamné à la mort par Alexandru cel Rău (le Méchant). Sauvé par ses amis, il débute dans sa carrière politique en frôlant de près la mort, comme dans une sorte de prémonition qui jusqu'à la fin devait se réaliser. Sur les praticables qui entourent le public on apporte ou on enlève chaises, table, banc selon les nécessités immédiates du spectacle. Un seul élément demeure en permanence immobile sur le praticable central: le tronc d'arbre sur lequel dans la scène de début le héros devait avoir la tête tranchée. Il servira de trône et d'autel dans la scène finale, quand les acteurs-personnages évoqueront pour le spectateur le sacrifice apporté par le héros pour la fondation de la patrie.

La lumière passe, elle aussi, par des formulations diverses, s'allumant tantôt d'un côté, tantôt en deux endroits de jeu à la fois, lorsque le dialogue a lieu par-dessus les têtes des spectateurs, mais pendant tout le spectacle une faible lueur, telle une chandelle, éclairera l'endroit de la scène où Michel aurait dû périr et où il mourra à la fin du spectacle. On dirait une menace, un risque dont le héros est tout le temps conscient et qu'il s'assume.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dans le *texte*, le moment était peut-être indiqué avec plus d'art, mais la *salle «Atelier»* opéra un phénomène de rejet. Voici comment l'auteur décrivait le décor: «Sur une scène ouverte, légèrement inclinée vers le public, au centre de l'espace de jeu, se trouve un objet ressemblant à un tronc de pyramide, pareil à une table de sacrifices dans les temples en plein-air des peuples antiques de notre aire géographique ou à un autel dionysiaque des origines de la tragédie. Au début de la pièce il apparaîtra comme une gigantesque tête humaine aux traits empreints d'une foi puissante et douloureuse, évoquant celles qu'on voit sur les crucifix espagnols du XVIe siècle». Cette tête humaine s'avéra incompatible avec la scène trop rapprochée du public. Nous avons donc retenu seulement l'idée du tronc de cône, de la table de sacrifices, qui devait demeurer immobile tant que durait le spectacle au centre du podium central.

Les affres qui accompagnent l'accomplissement de l'union (quiconque a consulté tant soit peu les documents de l'époque sera d'accord avec cette définition donnée au moment), ces affres, donc, nous voulions les rendres visibles, pour que le spectateur éprouve les difficultés, comme une sensation physique. Et alors nous avons imaginé les trois praticables, d'où les acteurs, formant une chaîne continue, se tendent les mains, les uns vers les autres, dans un geste quasi pathétique. Les mains s'empoignent, les bras sont en tension, comme dans un exercice de force, les praticables s'approchent jusqu'à former un seul tout et, quoique la distance entre les praticables n'était que de 50 cm, les spectateurs réagissaient, manifestaient leurs sentiments, se mettaient à applaudir. Chaque praticable portait les drapeaux de la Valachie, de la Moldavie et de la Transylvanie (fig. 2). La jonction des trois praticables déclenchait un étendard aux couleurs des trois provinces, formant l'actuel drapeau du pays. Chaque scène portait un titre, annonçant le moment et l'endroit de l'action. Les discussions avaient souvent lieu d'un praticable latéral à l'autre, par-dessus les têtes des spectateurs, lesquels assistaient de la sorte, comme par hasard, au dialogue. Pendant les moments de début, les acteurs descendaient dans les rangs du public, auquel ils exposaient les avantages et les désavantages d'une option dans tel moment historique. Les réactions des spectateurs furent très variées. Le plus souvent le public, habitué à la distance de la scène à l'italienne, était choqué par ce contact imposé avec le spectacle. Ce sont les jeunes qui ont adhéré assez vite à ce genre. Ils sont venus s'asseoir sur les praticables, près des interprètes, et chanter en chœur avec eux (l'un d'eux alla

Fig. 2. — Scène du spectacle: au moment où les trois praticables se rejoignent, les acteurs déploient les trois drapeaux, lesquels en s'unissant préfigurent le futur drapeau de la Roumanie.

jusqu'à se joindre aux femmes des moți[2], en les aidant de porter du pain et de l'eau à leurs époux, traînés dans les chaînes par les bourreaux des nobles magyars). Ils le faisaient avec respect et piété et d'une manière presque démonstrative, en avouant tacitement leur compassion à l'égard des victimes et leur haine contre les opresseurs du peuple. D'être obligés de faire place aux interprètes, quand ceux-ci traversaient la salle, leur semblait plutôt drôle et ce genre de mouvement les aida à mieux retenir le texte, ainsi que nous pûmes nous rendre compte des discussions organisées après le spectacle.

Il me semble que c'était le point de départ de ce *texte* qui était bon: «écrire une pièce historique avec ce que l'on suppose que les gens ne sauraient avoir oublié de l'histoire». C'était une pensée de l'auteur, dans la préface, qui me guida dans toute la construction dramatique, et je mis à ne pas la perdre de vue, en y mettant les soins du minier qui a trouvé un filon aurifère, puisque c'est grâce à elle que je réussis à créer dans les spectateurs le sentiment de: «Je connais ça! Évidemment; c'est ainsi que cela se passa».

Dans l'un des interludes, Mihai demande conseil aux autres, en vue de réaliser l'union.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

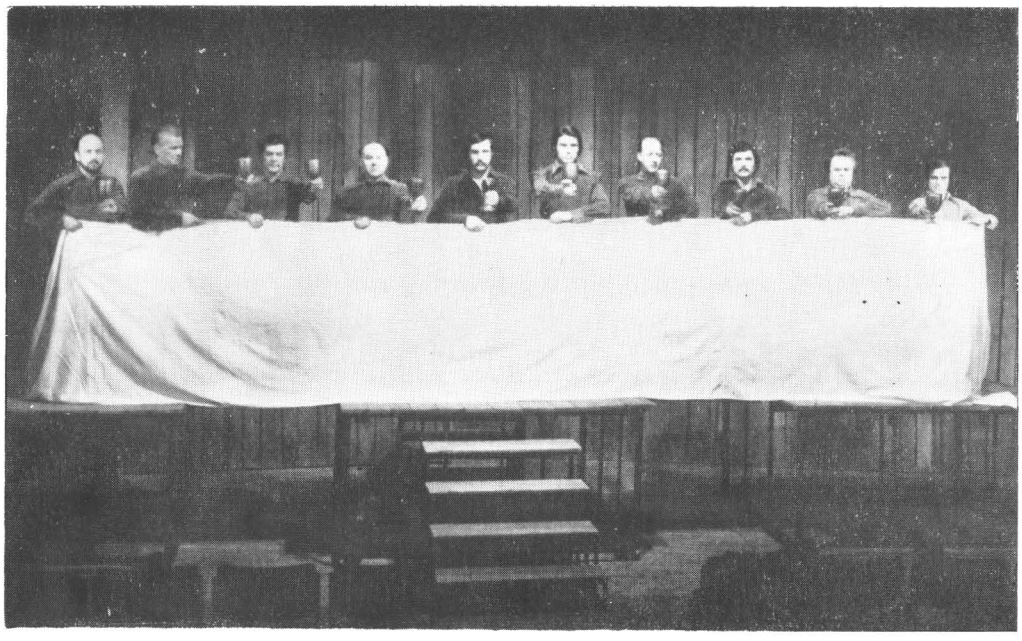


Fig. 3. — La table est marquée par une toile blanche tendue par les acteurs.

MIHAI: La nouvelle Dacie. Voici le but. Mais comment? De quel côté diriger l'action?

TURTUREA: Nos frères transylvains gémissent dans l'injustice la plus noire. Ils sont nombreux et ce ne serait pas leur première révolte. Ils pleurent, et parlent, et chantent comme nous, en attendant qu'un prince roumain vienne les délivrer du joug étranger comme tu nous délivras des Turcs, mon prince. (il chante) «*Nos monts renferment de l'or/Alors que nous devons mendier de porte en porte*»[3].

MIHAI: Voilà une belle réplique. Garde-là pour la suite ‹. . .›.

Le fait de mettre dans la bouche des personnages des chansons qui ne furent créées que tard après 1600, n'a rien de choquant. Ce ne sont pas des chansons d'époque — qui donc s'en souvient encore — mais des chansons qui se réfèrent au moment historique représenté, écrites bien plus tard, mais que le spectateur connaît depuis ses années d'école, lorsqu'il les apprenait aux classes de musique ou d'histoire, en un mot il s'agit de sa propre histoire. Dans le tableau «La Tente de Michel le Brave» on chantait «*Tel un globe en or*»[4]. Plus d'un spectateur entonnait avec vénération la chanson, quoique, au point de vue de la réalisation scénique, cela n'avait *en fait* rien de «vénérable». Dix hommes tenaient tendue une toile blanche, large d'un mètre et longue de sept mètres (fig. 3), pour marquer le repas du dernier soir.

Pour l'interlude, les acteurs furent répartis en deux groupes: les commentateurs et les personnages historiques mimant le moment

Fig. 4. — Tandis que les acteurs N. G. Bălănescu (*banul* Mihalcea) et Mihai Niculescu (le prince Bathory) sont en train de conclure un traité entre la Valachie et l'Empire de l'Autriche-Hongrie, Gheorghe Visu commente l'événement au point de vue du personnage qu'il interprète (Hamlet).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

commenté. Ainsi, par exemple, le pacte intervenu entre la Valachie et l'Empire de l'Autriche-Hongrie, commenté par l'interprète du personnage Hamlet, de son angle de vue (fig. 4), l'auteur ayant voulu, par ce procédé aussi, intégrer un événement historique national dans le contexte de l'histoire universelle, grâce à l'ouverture culturelle du spectateur moderne.

Dans l'une des scènes de débat on demande au haïdouk Gruia lui Novac pourquoi il suit le voïvode. «Comme ça, répond-il. Parce qu'il est sympathique. Parce qu'il s'asseoit à table avec nous». Jusqu'à ce moment tous les mobiles dévoilés des actions avaient été argumentés sur des sphères d'intérêts et de conjonctures. Se moquant presque des arguments, Gruia lui Novac apparaissait d'un naturel exquis au milieu de ce monde qui fonctionnait selon le principe des relations des deux roues dentées et emboitées d'une horloge. C'est par là que le texte se propose de gagner le spectateur: le faire s'asseoir à table avec l'histoire et se sentir à son aise.

La *salle «Atelier»*, telle que nous l'avons utilisée, permettait cette intimité presque choquante. Je pense que sur une scène à l'italienne ce spectacle aurait échoué. C'est aussi la raison pour laquelle je souhaiterais que le spectacle ne soit pas donné ailleurs. Seule la place d'une ville, enveloppée de la solitude d'une nuit d'été serait, peut-être, encore à même de le faire vivre aussi sans contrainte que dans cette salle dont il a, il me semble, le mieux défini l'espace.

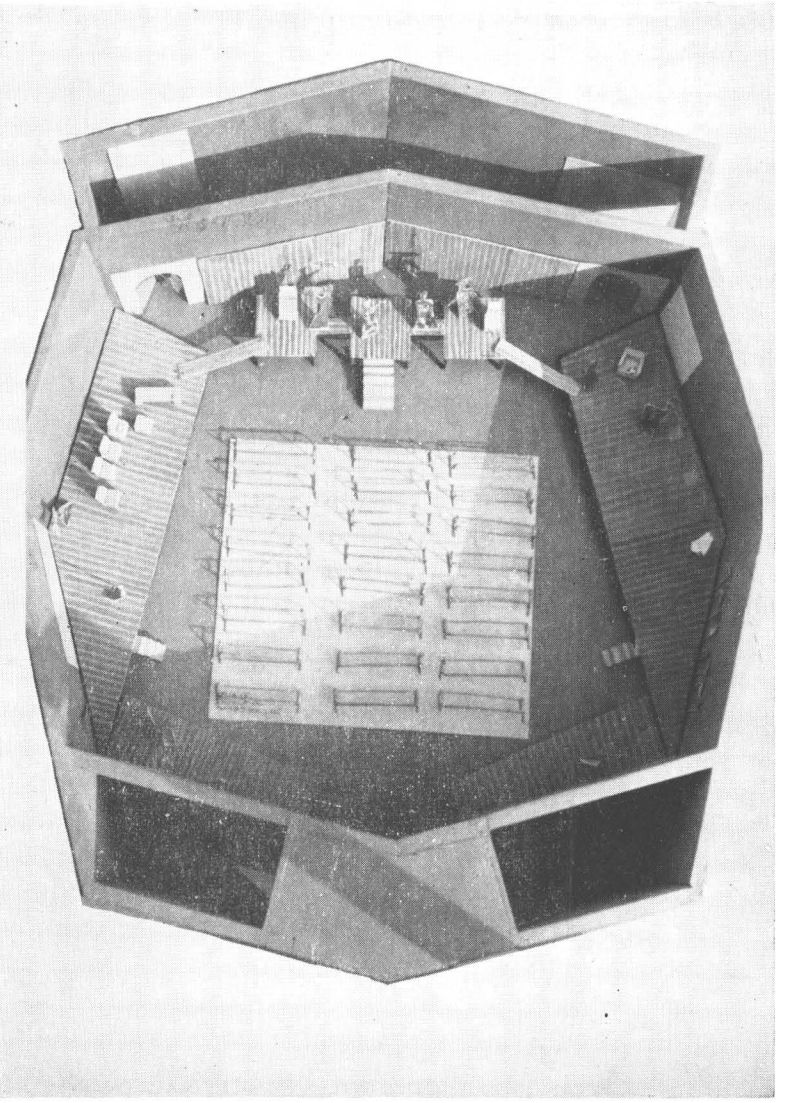


Fig. 5. – Maquette du décor du spectacle «Capul».

Notes

[1] Gouvernateur de province.

[2] Nom donné aux habitants des Carpates Occidentales.

[2] Vers du poète Octavian Goga (1881 – 1938), d'une poésie très connue que les enfants apprennent à l'école.

[4] Premier vers d'une chanson très populaire, sur une poésie du poète Dimitrie Bolintineanu (1819 – 1872), que de nos jours encore on fait apprendre aux enfants dans les écoles.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONSTRUCTION, PERSONNAGES ET FONCTIONS DU TEMPS DANS L'*ANDROMAQUE* DE RACINE

A. Grünberg Matache

Lorsqu'en 1960 Roland Barthes s'occupa de l'œuvre de Racine, dès le début il posa la question de l'actualité de l'écrivain français. Barthes constate «la richesse» des références critiques soulignant que l'œuvre de Racine est devenue «un véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide mais éternellement offerte à la signification»[1]. C'est ainsi que le critique justifie toute tentative d'investigation sur l'œuvre du grand classique français.

Le fait est d'ailleurs démontré par le grand nombre — divers quant à l'orientation — des recherches de la dernière vingtaine d'années, nombre qui a augmenté cependant après la parution de la contribution ci-mentionnée. Les études sont: d'ordre sociologique (Lucien Goldmann), psychanalitiques (Charles Mauron), biographiques (Jean Pommier et Raymond Picard), psychologiques (Georges Poulet et Jean Starobinski), structuralistes (Roland Barthes), des analyses conçues dans l'esprit de la linguistique glossématique, usant de réductions graphiques (Steen Jansen), etc.[2].

Si l'on se rapporte à cette énumération, incomplète d'ailleurs, on a l'impression qu'un nouvel effort de synthèse ou d'analyse serait inutile. Peut-être!

«Le jeu» dont parle R. Barthes entre un terme fixe—l'œuvre — et un autre variable— le monde —, le temps qui consomment cette œuvre, cette «respiration infinie de la littérature dans le monde et dans l'histoire»[3] justifie notre intention d'entreprendre une analyse du théâtre de Racine afin de mettre en évidence des aspects, des relations et des modalités nouvelles et — croyons-nous — intéressantes.

Dans notre recherche nous nous proposons d'étudier une des tragédies caractéristiques au génie racinien, *Andromaque*, qui a paru en 1667 et qui a consacré la réputation du dramaturge[4].

La pièce met en mouvement un nombre réduit de personnages[5], quatre, ce qui ne manque pas de signification pour le théâtre de Racine en général. Dans l'ordre de l'entrée en scène, ces personnages sont: Oreste, Pyrrhus, Andromaque, Hermione. A côté de ceux-ci il y a la série de confidents: Pylade, Phoenix, Céphise et Cléone. À la fin paraît un personnage collectif, qui ne donne pas de répliques: ce sont les Grecs d'Oreste.

Dès le début on distingue ces deux catégories de personnages dont les premiers sont principaux, avec un trajet tragique, engagés dans le conflit, avec des implications psychologiques, tandis que la seconde série représente les personnages attachés aux héros par dévotion. Ces derniers écoutent, donnent des informations, donnent des conseils qui opposent leur «empirisme» au «dogmatisme du héros»[6], provoquent des réactions sans qu'ils aient pourtant une structure tragique. Ces personnages établissent des relations seulement avec les personnages principaux dont ils sont le double[7]. Cette situation est caractéristique au théâtre de Racine dans son entier et au théâtre classique en général.

Dans *Andromaque*, les deux séries réalisent deux types de scènes essentiellement différentes, parce qu'il n'y a que des rencontres au niveau de la première série (type A) ou des rencontres entre un personnage appartenant à la première série et son correspondant de la série B. Les personnages appartenant à la seconde série (B) n'établissent pas de relations directes avec les personnages de la première série et leur présence n'entraîne pas de modifications dans le fond au niveau du personnage dont il est le double; donc une réduction, pour trouver le schéma, l'essentiel, peut se passer de ces personnages. Nous envisageons donc des scènes où l'on rencontre deux personnages de la première série dont le nombre ne dépasse jamais deux et des scènes où l'on rencontre un seul personnage de la série A et jamais moins d'un. Donc, les deux types de scènes sont A-A et A. Toute scène, n'importe laquelle, peut accepter un ou deux personnages de la série B.

La relation entre les scènes A et A-A est rigoureuse et conduit à un schéma fixe de composition, à un invariant, parce que si

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

X | LE TYPE INVARIANT
XY |

Par accumulation le moment A	Par renversement le moment BC	Non modifié le moment D
X + Y = X XY + YZ = XY Y YZ	XY X	X XY
La formule répétée trois fois dans le premier segment de la pièce:	La formule se répète deux fois pour le point de rupture et d'information.	La formule répétée quatre fois à la fin de la pièce
Par exemple: ORESTE ORESTE - PYRRHUS PYRRHUS PYRRHUS - ANDROMAQUE ou: HERMIONE HERMIONE - ORESTE ORESTE ORESTE - PYRRHUS	Par exemple: ANDROMAQUE - PYRRHUS ANDROMAQUE	Par exemple HERMIONE HERMIONE - ORESTE ou PYRRHUS PYRRHUS - ORESTE

Fig. 1

nous notons un personnage de cette série par X et l'autre par Y, la relation devient:

X
XY (1) figure no. 1

On établit ainsi un noyau que nous pouvons découvrir dans tous les moments de la pièce, ce noyau étant le point de départ des variantes dont les sens sont définis par le développement de la pièce (v. fig. 1)[8].

Ce schéma donc, d'une construction simple [9], élémentaire — la construction sera démontrée comme une des sources de l'économie générale de la composition dramatique —, subit une certaine variation conditionnée par le mouvement général de l'action. Comme on peut voir sur la figure no. 2, la pièce a un échafaudage

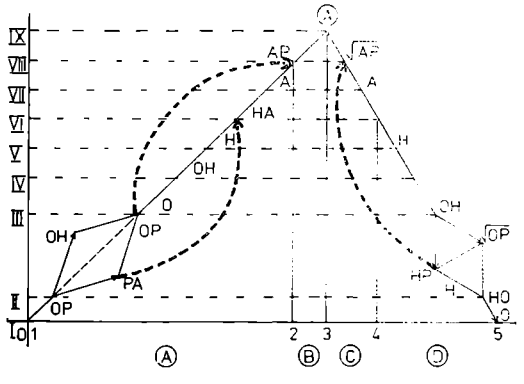


Fig. 2. — La structure générale de la pièce. Légende: O: Oreste; A: Andromaque; H: Hermione; P: Pyrrhus.

en pyramide, caractéristique au théâtre classique. Le mouvement dramatique monte vers le sommet de la pyramide — le point de décision — et puis il finit par un dénoûment tragique.

L'image prouve la «merveilleuse unité» dont parlait J. D. Hubert [10]. Le critique met en évidence ce qu'il considérait être «la seule règle technique»[11], c'est-à-dire «une sorte de cohérence intérieure, une logique profonde, qui donne à la pièce sa véritable structure»[12]. En outre, pour mettre en évidence cette cohérence «il faudra nécessairement avoir recours à quelques réductions ou simplifications et négliger à dessein certains de ses aspects caractéristiques»[13].

Cette cohérence intérieure dirige naturellement l'attention vers un mécanisme intérieur de la pièce, vers ce que Hatzfeld appelait «la raison intérieure» de l'œuvre. Le désir de mettre en évidence l'unité du texte de Racine forme l'objet de différentes investigations ou affirmations éparses, quelques-unes d'un prestige indiscutable. Steen Jansen, considérant le fait que la «situation» est l'unité fondamentale de l'œuvre dramatique et soutenant que dans *Andromaque* chaque situation correspond à une scène, aboutit à un système de «chaînes-intrigues», situations-scènes, un système bâti sur l'observation des successions; délimitant les scènes présupposées il établit une réduction graphique par laquelle il met en évidence les intrigues par des lignes (deux lignes différentes figurant deux intrigues différentes) et de la sorte il montre l'unité de l'action: «les ensembles forment un seul système-expression d'une action»[14]. Le même critique s'engage sur la voie de J. Scherer et considère qu'une intrigue suggère toutes les autres et «toutes les intrigues présupposent une seule intrigue». D'ailleurs, en considérant le système de la pièce et les relations entre les personnages, S. Jansen conclut qu'«Hermione porte le rôle capital de la pièce»[15].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dans cet ordre d'idées, pour Lucien Goldmann le personnage principal c'est «le monde»[16], et pour Roland Barthes, qui s'appuie sur les idées de Charles Mauron[17], Pyrrhus se trouve «au centre de la pièce»[18]. Pour Charles Mauron «Pyrrhus représente certainement le personnage central, c'est-à-dire, du point de vue psychologique le moi»[19], Pyrrhus apparaît donc comme le «pivot» de la tragédie racinienne. Pour Georges Poulet aussi «Pyrrhus est de tous les personnages de l'*Andromaque* le plus significatif»[20].

Si nous nous rapportons à ces points de vue, le tableau — si divers au moins quant à l'identification du pivot, du personnage principal — ne se limite pas aux thèses citées. De toute façon, on doit citer aussi l'hypothèse de A. Kibedi-Varga[21] qui tâche d'établir un critérium analytique pour l'étude de la tragédie classique en général. Il nie les résultats obtenus par les règles rhétoriques et applique le modèle de V. Propp. Il remplace ces trois facteurs avec: la victime, le méchant, le héros et développe une idée nouvelle tout en faisant appel à la théorie de G. Brereton[22].

Il réussit à établir le rôle le plus important pour la victime. «C'est elle qui provoque la crise, c'est souvent par respect pour elle que le héros s'oppose au méchant et finalement c'est souvent lui qui punit ce dernier...», la victime est toujours celui qui déclenche l'action et qui à la fin survit[23].

Il conclut: «C'est là le véritable personnage tragique puisque la tragédie ne consiste pas dans la mort du héros mais dans le silence qui suit la violence, dans le vide qui se fait autour du survivant». La victime «incarne ⟨...⟩ la catharsis». Le schéma structural qu'il oppose au schéma psychologique c'est: La victime c'est Thésée, Rodogune, Amurat ou Oreste. Dans l'*Andromaque*, Oreste est le personnage principal.

L'analyse que nous proposons réduit la composition de la pièce à l'image de la seconde figure que nous allons commenter.

Le premier moment de la pièce est cumulatif-conflictuel. Il est construit sur le même schéma, un schéma simple mais qui laisse deviner son double. La nature cumulative de la séquence explique ce phénomène. Le mouvement est cohérent et continu, Andromaque et Pyrrhus seuls ont un déplacement latéral, d'attente, ce qui suppose une tension grandissante, qui se dirige vers le point de rupture. Le facteur perturbant c'est Oreste. Il ouvre deux pistes possibles: une piste érotique et une autre politique[24], soumises dès le début à la première. Oreste domine quant à la quantité les premières quatorze scènes; il est présent dans sept scènes (50%), tandis que les autres personnages apparaissent dans cinq scènes (35,7%) — Pyrrhus et Hermione, et dans trois scènes (21,5%) — Andromaque. Il domine la séquence même au niveau des répliques. Oreste débite vingt répliques dans les relations directes avec les autres personnages de la série A (33,9%) et 36 répliques par rapport au total (26,2%)[25]. Généralement, cette situation est illustrée aussi par le nombre des vers: Oreste débite 126 vers en dialogues directs avec les personnages de la série A (29,6%) et 287 vers par rapport au nombre total (31,5%)[26].

Le trajet d'Oreste est important dans ce moment par ce qu'il engage. Oreste gâte les relations qui se trouvent dans un certain équilibre et, en même temps, il se soumet lui-même à un mouvement qui se déroule entre le maximum de possibilités, la formule idéale, heureuse par laquelle s'ouvre le losange et le renversement de cette solution située au point opposé du losange. Ce mouvement le mène à la crise.

Cet «amoureux de la triste figure»[27] représente pour la première partie de la pièce l'élément dynamique et perturbant.

Pyrrhus commence et achève le losange de la même manière qu'Oreste traversant, à son tour, avant le renversement, une scène-dialogue avec le personnage féminin auquel il est attaché à jamais. Oreste va vers Hermione, Pyrrhus va vers Andromaque.

Considérant Oreste et Pyrrhus, L. Goldmann affirme que «leur vie sera une permanente oscillation régie par les événements extérieurs et non par leur propre conscience»[28]. Le pluriel «des événements extérieurs» peut être réduit à une seule relation: pour Pyrrhus, la réaction d'Andromaque, pour Oreste, l'attitude de Pyrrhus commandée à son tour, comme nous l'avons déjà vu, par celle d'Andromaque. Cette oscillation mérite une attention toute spéciale. Si L. Goldmann a raison lorsqu'il affirme que les paroles n'expriment pas les sens intérieurs et authentiques «de celui qui les prononce»[29], alors l'analyse doit être faite selon le sens et pas selon les paroles. Puisqu'ils sont des personnages classiques, ils sont tous marqués par un trait dominant[30] qui les caractérise: Oreste par l'amour pour Hermione, Hermione par l'amour pour Pyrrhus, Pyrrhus par l'amour pour Andromaque, Andromaque par la fidélité vis-à-vis d'Hector; cette dominante n'accepte pas d'exceptions. Les paroles ont des fonctions stratégiques, ce sont des manœuvres au service de la dominante et elles dissimulent plus d'une fois les vraies intentions. Lorsque Pyrrhus annonce sa décision d'épouser Hermione et Oreste voit se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

réaliser ses intentions politiques, la réalité, l'essence, est toute autre. Pyrrhus pense à Andromaque et compte sur une certaine réaction, Oreste veut enlever Hermione. Dans le dialogue avec Oreste, Hermione présente des oscillations seulement au niveau de l'exprimable, parce que l'essence est toujours la même, et elle se trahit: «Mais, seigneur, cependant s'il épouse Andromaque?» Cela peut se voir chez Pyrrhus aussi qui parle à propos de son mariage avec Hermione, mais pense toujours à Andromaque: «crois-tu, si je l'épouse, qu'Andromaque en son cœur n'en sera pas jalouse?», ce qui fait que Phoenix remarque: «Quoi, toujours Andromaque occupe votre esprit». L'essence est toujours la même, la dominante n'accepte pas d'oscillations, le reste c'est de la stratégie! Donc, la permanente oscillation ne peut pas être considérée une caractéristique parce qu'elle n'est qu'une apparence.

Le chemin de Pyrrhus, dans cette séquence, se déplace de côté dans une manœuvre d'attente. C'est ainsi qu'Oreste gagne la liberté d'action. Hermione ne se trahit pas intégralement dans ces premières quatorze scènes. La fille d'Hélène et de Ménélas essaie d'être une Hélène elle aussi en déclenchant tout un mécanisme d'intrigues par lequel elle fait amener les Grecs en Égypte [31]. Mais, plus tard, lorsqu'elle deviendra un Ménélas, sa dimension tragique sera évidente. Maintenant elle évite habilement le conflit avec Oreste, jouit de la victoire ignorant orgueilleusement les prières d'Andromaque. Elle est sûre, hautaine et heureuse et ne fait pas partie de la famille des généreux.

La séquence que nous venons d'analyser est ouverte à plusieurs possibilités — entre la vie et la mort, «mais qui sait ce qu'il doit ordonner de mon sort / Et si je reviens chercher ou la vie ou la mort» (Oreste, Acte I, scène I), en passant par deux solutions fondamentalement opposées: a) Oreste s'en va avec Hermione et Pyrrhus reste avec Andromaque; b) Oreste part avec Astyanax et Pyrrhus reste avec Hermione — l'action avance tout en aggravant et en dévoilant le conflit; cette continuelle augmentation de la tension dramatique entraîne chaque personnage dans une situation critique.

Oreste ne pense pas à l'enlèvement, Pyrrhus tâche pour une dernière fois, d'éviter le refus, Andromaque implore la compréhension. Par contre, Hermione traverse la séquence en passant de l'inquiétude au calme, de l'incertitude à la certitude. Le mouvement se déroule dans un sens opposé.

Cette première position des personnages et leur dynamique atteint maintenant le point de rupture.

Nous considérons, pour plusieurs raisons, la scène Pyrrhus–Andromaque un point de rupture pour la composition dans son entier. Nous nous trouvons devant une scène d'exception. Dans toute la pièce c'est la seule scène où apparaissent quatre personnages et où tous ces quatre personnages parlent. Le type est AABB. Évidemment, les deux personnages de la série B ne parlent qu'à leur double de la série A, la règle ne tolérant aucune exception.

Dans la pièce, cette scène se divise en deux parties: une première séquence AABB et une seconde AAB (à cause du départ de Phoenix). Puisque, par rapport à la structure fondamentale, le nombre des personnages de la série B ne nous intéresse pas, les deux séquences forment une unité de type AAB, unité justifiée à plusieurs niveaux. L'ultimatum donné par Pyrrhus amène Andromaque devant la décision et tout le mouvement de la pièce en découle; jusqu'à ce moment-là, entre Pyrrhus et Andromaque existe un certain équilibre.

R. Barthes a établi que la relation essentielle dans le théâtre de Racine est celle d'autorité, confrontée avec l'amour et qui peut être réduite à la formule suivante:

A tout puissant sur B
A aime B, qui ne l'aime pas [32].

La formule de Barthes n'est pas entièrement valable dans cette séquence. Cette exception semble se maintenir dans toute la pièce. L'équilibre relatif est exprimé par les différentes positions où les personnages sont parvenus. Pyrrhus a décidé de livrer l'enfant — ce qui prouve qu'il n'est pas tout puissant; de cette manière il reconnaît sa défaite. Il reste pourtant plus fort, mais malgré cela Andromaque refuse son amour. Dans ces conditions-là, chacun nourrit l'intention de faire l'autre changer de décision. Tous les deux s'adressent des menaces: «Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector» — dit Pyrrhus; «Allons rejoindre mon époux» — dit Andromaque. En fin de compte, l'un d'eux va céder et ce sera Pyrrhus! Il fait marche-arrière, évidemment sans renoncer à son dessein; épouser Andromaque. Les répliques sont adressées aux confidents, mais leur écho doit parvenir à Pyrrhus et à Andromaque. L'équilibre se gâte. Pyrrhus chasse Phoenix, évitant de cette façon d'accomplir sa décision, il revient au dialogue direct. Après avoir cédé, il redevient autoritaire et met Andromaque dans la situation de choisir et de décider: «Je vous le dis, il faut périr ou régner». La dialectique des relations entre ces deux personnages n'accepte pas la simplification du schéma proposé par R. Barthes. «A» dépend toujours de la décision de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«B». Il menace, attend, offre mais ne peut pas agir sans tenir compte de la décision prise par B; c'est ainsi que l'équilibre est maintenu.

La situation s'exprime parfaitement dans le tableau des relations quantitatives. La scène est partagée de façon égale. Andromaque a une réplique de plus (52,6% par rapport à 47,4%) et Pyrrhus a neuf vers de plus (54,9% par rapport à 45,1%). Chacun domine d'une certaine manière cet équilibre relatif. Il est à observer que tandis qu'Andromaque a un ascendant au niveau de la réplique, Pyrrhus en a au niveau du vers.

De cette façon Andromaque parvient toute seule au sommet de la pyramide. Elle se trouve devant le moment de décision. Il semble que le départ de la héroïne pour le tombeau d'Hector: «Allons sur son tombeau consulter mon époux» aurait besoin d'encore une scène. Au fond, «les dés sont jetés». Andromaque, qui est entrée discrétement en scène occupant les espaces les plus modestes, évitant toujours le premier plan [33], y parvient pourtant. Les conflits de la pièce, la tension générale parviennent au niveau supérieur. C'est là et là seulement que Racine pousse Andromaque dans le premier plan. Il semble que le personnage doit choisir et, comme on sait, elle choisit la vie d'Astyanax, donc le mariage avec Pyrrhus. Ce fait peut être considéré comme une issue non-tragique, comme une option pour le compromis, comme une résolution de conjoncture.

Cette situation est commentée par L. Goldmann de cette manière: «Andromaque est tragique dans la mesure où elle refuse l'alternative, opposant au monde son refus volontaire de la vie, le choix librement accepté de la mort ⟨...⟩ elle n'est plus tragique cependant lorsqu'elle décide, avant de se tuer, d'accepter le mariage avec Pyrrhus»[34]. La conclusion en est que: «La pièce est une tragédie qui, dans les deux derniers actes, s'oriente brusquement vers le drame»[35]. Ce «brusquement» trouve sa place dans le trajet de la pièce sur la ligne qui joint le point de rupture au point d'information. R. Barthes, ainsi que les autres racinologues, l'interprètent de la même manière.

L'analyse que nous faisons nous conduit de nouveau à une apparence derrière laquelle se trouve — nous en sommes convaincus — une intéressante situation. C'est pourquoi on doit discuter l'option. Andromaque est confrontée avec un personnage de type spécial «Présent et absent à la fois, le Dieu à double visage, incarné par Hector et Astyanax»[36]. La confrontation diffère elle aussi.

Andromaque est fidèle dans ces deux hypostases à son dieu. Ces deux héros, Hector et Astyanax, forment une unité et ils sont ensemble, sa dominante. Mais l'unité n'en est qu'apparente. Au fond, ils se trouvent en opposition. Toute option pour l'un des deux nuit à l'autre. Cela est aussi une apparence. Hector avait formulé à sa mort deux vœux: «Je te laisse mon fils pour gage de ma foi» et ce qu'il appelait «heureux hymen». Donc, un de ses vœux se rapporte à la responsabilité vis-à-vis de l'enfant, tandis que l'autre se rapporte au devoir vis-à-vis de leur propre amour. La preuve de la fidélité quant au second vœux est de sauver Astyanax, c'est-à-dire elle est obligée d'accomplir une chose qui dépasse la première responsabilité. L'opposition elle-même est apparente. La preuve en est qu'Astyanax est sauvé: «montre au fils à quel point tu chérissais le père». Comme le Cid, il ne reste pas à Andromaque de choisir. Le Cid ne peut être aimé qu'à condition de défendre son honneur. Andromaque ne peut être fidèle qu'en défendant son fils. Même s'il y a des nuances, l'équation est la même.

Puisqu'il s'agit de «même Sang»[37], Andromaque respecte fidèlement les deux vœux; elle ne trahit qu'apparemment l'un d'eux. Le chemin vers le tombeau de son mari ne peut apporter rien de nouveau: elle consacre une réalité déjà imposée.

La tension tragique existe. La condition de l'héroïne est tragique. Elle respecte une fidélité qui lui est imposée du dehors et renonce à sa situation de femme, son âme se brise et, tout en annulant son propre état ontologique, elle «meurt».

R. Barthes parle d'une «fidélité incomplète»[38]. Mais, en réalité, cette fidélité est totale, puisqu'Andromaque donne satisfaction — comme unique solution — au personnage «présent et absent à la fois». En se conformant au mécanisme elle ne nie pas la nature tragique et sa condition confirme sa mort et non pas son adaptation.

Andromaque, veuve d'Hector, dépourvue d'esprit vindicatif, étrangère à des ambitions politiques, «meurt» dans ce moment, mais pas avant une dernière réplique, avant d'avoir une scène à elle. Le héros classique ne disparaît jamais sans une «dernière réplique»[39].

Andromaque, présente dans les premières quatre séquences analysées, disparaît totalement dans la dernière. Elle ne peut plus reparaître, parce qu'elle n'existe plus. Dès maintenant elle devient un autre personnage. Il ne s'agit pas d'un suicide anticipé. Cela n'arrivera jamais. Une mort différente, une autre mort, va s'accomplir, une «émancipation par

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rapport au mécanisme», une déviation de 180 degrés. À la fin, Pylade dit:

«Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis
Ils la traitent en reine et nous comme ennemie
Andromaque, elle même à Pyrrhus si rebelle
Lui rend tous les devoirs d'une VEUVE FIDÈLE (n.s.)
Commande qu'on LE VENGE»[40] (n.s.)

Par conséquent, Andromaque n'est plus la veuve d'Hector, elle devient la veuve de Pyrrhus, elle ne vit plus dans le passé, mais est engagée dans des vengences politiques présentes; elle reste cependant toujours fidèle, quoique l'objet de la fidélité soit modifié.

La dernière réplique d'Andromaque, la scène avec Céphise, constitue la quatrième séquence. C'est par elle qu'on communique la décision. Nous apprenons que la décision avait été communiquée par Pyrrhus aussi, parce que «tout s'apprête au temple et vous avez promis». On suppose une scène entre Andromaque et Pyrrhus mais cette scène manque dans la pièce[41].

Encore sous l'empire de la décision prise, l'héroïne prouve le besoin d'homologuer la rupture principale par une rupture propre, rappelant son suicide. Elle annonce une mort qui se produira plus tard — ce qui d'une façon est dénué de sens — parce qu'elle est déjà accomplie!

C'est la dernière parole d'un personnage moribond. Mais sa décision est une information nouvelle et cette information-là doit être apprise par Hermione et puis par Oreste. Le trajet des éléments informationnels ne peut pas être éludé.

Donc la scène Andromaque-Céphise (type A) est suivie d'une scène supposée Andromaque-Pyrrhus (type AA) et suivie, à son tour, d'une scène d'Hermione elle aussi supposée (type A). Si la première scène doit être notée — car elle est déclarée —, la seconde se réalise au moment même de l'ouverture de la nouvelle séquence. Le rythme de la pièce, au moment du dénoûment, ne peut plus être ralenti.

La première séquence doublait le schéma dans l'étape de l'accumulation du conflit. Cette fois-ci, la suite de points: rupture-décision et information forment un ensemble qui renverse le schéma sans l'annuler (v. la figure no. 1).

La dernière séquence est celle du dénoûment. Les trajets des personnages se précipitent de façon tragique. Avant le moment de la rupture, Andromaque est repoussée par Hermione; à son tour, avant le moment final, Andromaque repousse Hermione en l'évitant. L'évitement ainsi que le repoussement donne libre champ d'agir au personnage. La séquence entière répète continuellement les variantes du schéma, la relation la plus simple et la plus concentrée (v. fig. no. 1).

Le pressentiment des graves événements qui se produiront est annoncé au début par Cléone: «Ah, que je crains, madame, un calme si funeste». Dans cet espace — l'espace des résolutions funestes — domine Hermione. Au point de vue quantitatif, elle domine les relations au niveau de tous les paramètres: 40,9% (25) du total des répliques et 50% (15) du total des répliques des personnages principaux; 47% (252) du total des vers et 53,8% (163) du total des vers appartenant aux personnages de la série A; 66% (6) du total des scènes et 75% du total des scènes où apparaissent au moins deux personnages principaux.

Aucun personnage n'aboutit à un tel pourcentage. C'est ainsi que la nature tragique de ce personnage est mise en lumière. «La fille d'un Roi vengeur»[42], Hermione agit. Elle fait obéir Oreste qui devient un simple instrument entre ses mains. Le personnage est toujours marqué par sa propre destinée.

Oreste subit un renversement semblable à celui du premier losange, mais qui se place d'une façon inverse par rapport au développement de la pièce, de son statut intégral. Cette fois-ci l'écroulement se réalise au moment proche de la fin, — tandis qu'au début c'était par un éloignement du point de départ.

Et, pour la seconde fois poussé violemment d'un pôle à l'autre, Oreste perd sa raison. Les Érinnyes ne lui pardonnent plus. Il est une victime. Le vide l'entoure, dans son âme aussi il y a le vide. Quoi qu'agissant en instrument, il se réalise indirectement de telle manière qu'il revient au point du départ, à la piste abandonnée. Le sens politique de sa mission a été abandonné ou évoqué, dans la mesure où celui-ci était conforme à ses penchants érotiques. Et pourtant la relation politique s'impose à la fin. Pyrrhus est tué par les Grecs, au nom des Grecs, pour avoir désobéi à la fidélité vis-à-vis du passé, aux relations archaïques. Oreste a mis en mouvement tout un mécanisme agissant dans le sens voulu mais pas dans l'esprit voulu. En tuant Pyrrhus au nom du passé, les Grecs agrandissent le tragique d'Oreste, qui ne réussit pas, en tant qu'instrument non plus, à se réaliser entièrement. D'un autre point de vue, les Grecs deviennent l'instrument qui accomplit «la revanche troyenne»[43].

Au point de vue de la composition, nous devons accepter encore une scène qui manque. Il s'agit d'une scène qui manque formellement, mais qui, au fond, ne manque pas, parce que son contenu est narré. Il s'agit du conflit Oreste-Pyrrhus relaté par le premier. Une telle situa-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tion est tout à fait normale dans le théâtre classique.

Pyrrhus meurt, Hermione se suicide. Andromaque, la veuve d'Hector, disparaît. Oreste perd sa raison. La pièce reste ouverte à deux «apparitions» nouvelles. Astyanax regagne son individualité [44] et «la veuve de Pyrrhus» exerce ses nouvelles fonctions politiques et érotiques. C'est pourquoi nous allons placer le texte dans la typologie des pièces dont la composition est fermée. En opposition avec *Britannicus*, par exemple, dont la composition est ouverte, c'est-à-dire qu'une partie des conflits sont en train de se développer [45].

La figure indique les deux mouvements fondamentaux de la pièce où s'inscrivent encore trois points principaux de la composition. Sans aucun doute Andromaque prouve qu'elle occupe la position centrale. Ni le monde, ni Pyrrhus, ni Hermione, ni aucun autre personnage n'occupe le centre de la pièce et, puisque Wellek et Warren ont raison en affirmant que Racine a conçu ses tragédies autour d'un personnage central [46], celui-ci ne peut être qu'Andromaque [47].

De riches relations, capables de découvrir des sens nouveaux et de mettre en lumière les particularités de l'œuvre, nous offrent la même cohérence intérieure, mais considérée, cette fois-ci, au niveau des rapports entre les points et les côtés.

Cette optique ramène en discussion la théorie du «révirement» dont R. Barthes écrivait: «Le ressort de la tragédie spectacle est le même que celui de toute métaphysique providentielle: c'est le révirement. Changer toutes choses en leur contraire est à la fois la formule du pouvoir divin et la recette même de la tragédie»[48].

Au point de vue de la composition, le révirement s'exprime par des symétries et des projections — ce qui est mis en relief de manière convaincante dans la seconde figure.

Commenté, le schéma met aussi en évidence de telles relations. Délimitons sur l'horizontale 9 points de référence:

I. Nous rencontrons les deux hypostases d'Oreste: au commencement, Oreste en face de toutes les possibilités, plein encore d'espoir, malgré ses pressentiments, malgré sa mélancolie — saisie par Pylade aussi — et, à la fin, Oreste en face d'une variante unique, vaincu, fou, chassé par les Érinnyes.

II—III. Les deux losanges sont équivalents: les points OP-OP et respectivement OH-OH sont opposés. On va d'une solution idéale à une autre solution malheureuse, rejetée par ceux-là mêmes qui la proposent, les deux autres points forment une diagonale qui se consomme simultanément dans le premier losange — et successivement dans le second. Il y a une certaine circulation des répliques qu'on peut intégrer au même mécanisme. Ainsi, entre les points OH (du premier losange) et HP du second losange — points placés d'ailleurs symétriquement — il existe une réplique identique prononcée par Hermione et par Pyrrhus aussi:

H.: J'ai passé dans l'Épire où j'étais réléguée;
Mon père l'ordonnait; mais qui sait si depuis
Je n'ai point en secret partagé vos ennuis?
P.: Un autre vous dirait que, dans les champs troyens
Nos deux pères, sans nous, formèrent ces liens;
Et que, sans consulter ni mon choix, ni le vôtre,
Nous fûmes sans amour engagés l'un à l'autre.

C'est la même idée. Hermione la prononce pour se justifier vis-à-vis d'Oreste — sans le mettre en courroux —, elle est prononcée ensuite par Pyrrhus s'adressant à Hermione. La réplique qu'Hermione avait prononcée la première retourne à elle pour justifier Pyrrhus et non pas pour déclencher la haine d'Hermione.

IV. Sur le segment OP-O-OH-H, Oreste, hanté par l'idée d'enlever Hermione, la cherche, troublant ainsi l'équilibre de la situation: «Il faut que je l'enlève, ou bien que je périsse». Dans le segment H-OH, point symétrique à celui que nous venons de décrire, Hermione cherche Oreste tentant, elle aussi, à faire violence à la situation, parce qu'elle est dominée par l'idée du crime: «Mais si vous me vengez, vengez-moi dans une heure / Tous vos retardements sont pour moi des refus. / Courez au temple. Il faut immoler ⟨...⟩ S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain».

V. Hermione est en pleine victoire. Elle est fière, confiante, heureuse, mais, par rapport à la symétrie où «chaque chose tourne vers son contraire», Hermione se retrouve déchue, vaincue, malheureuse.

VI. Hermione, en repoussant Andromaque, la pousse vers Pyrrhus. À ce moment correspond le segment A-H du final de la scène Andromaque-Céphise. Cette fois-ci Andromaque repousse Hermione en l'évitant, mais lui ouvrant ainsi la voie de la vengence.

VII. Andromaque se trouve devant les points de rupture qui la mènent vers la décision et en même temps vers le dénoûment.

VIII. Il y a deux scènes Pyrrhus—Andromaque. Une scène existe réellement — une autre est supposée. Dans la première scène, Pyrrhus est vaincu par Andromaque mais il lui donne un ultimatum; dans la deuxième,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pyrrhus est vainqueur mais c'est Andromaque qui impose sa décision.

IX. Andromaque devant la décision. Elle est seule. C'est le seul point qui n'a pas une symétrie, parce qu'il se trouve sur l'axe même. C'est la mort et la naissance d'Andromaque et, par conséquent, la mort et la naissance d'Astyanax aussi.

Une telle tragédie émeut par sa construction harmonieuse, aux symétries et parallélismes pleins de significations, par sa simplicité [49] et sa cohérence. Ce n'est pas par hasard qu'on parle de la construction géométrique du développement du conflit tragique dans les limites rigoureuses «d'une démonstration mathématique».

La concentration du conflit, avant le dénoûment, et l'engagement d'un nombre réduit de personnages dans toute la construction sont mis en évidence aussi par toute une série de relations quantitatives. Ces relations justifient la conviction scientifique de Condorcet: «éclairer les sciences morales par le flambeau de l'algèbre». En effet, mesurer ce n'est pas déclasser la qualité, ce n'est pas la mépriser mais c'est essayer de surprendre la qualité sous la forme de la quantité.

L'échafaudage tout entier s'appuie sur le mouvement des quatre personnages de la série A. Ils occupent 82,1% du nombre total de vers et 73,7% du total des répliques [50].

La réduction géométrique qui nous a été imposée nous a conduit aussi à une certaine hiérarchie des personnages. À mesure que la pièce avance vers le point de décision, le nombre des personnages augmente, mais au point de rupture il n'en reste que deux: Pyrrhus et Andromaque; au point culminant de la pièce il ne reste qu'Andromaque seule. Dans la décision, le personnage se trouve seul, il vit intensément le conflit psychologique.

E. R. Curtius affirmait: «Cette forme classique du drame, née de la Renaissance et de l'Humanisme est anthropocentrique. Elle sépare l'Homme du Cosmos et des forces religieuses l'imaginant dans la *sublime isolation* de l'espace moral (n.s.). Les personnages tragiques de Racine ⟨...⟩ sont obligés à prendre des décisions. La réalité avec laquelle ils ont à faire est le libre jeu des forces de l'âme humaine. La grandeur et les limites de la tragédie classique résident dans le fait que la tragédie est bornée au domaine du psychologique. Le cercle de cette loi sévère n'est jamais dépassé. Le héros tragique en est écrasé»[51].

Cette loi agit maintenant sur Andromaque qui se trouve dans une «sublime isolation», occupant 100% du nombre des vers; elle décide et devient une autre. Il est très intéressant d'observer qu'Andromaque est le seul personnage qui ne change pas de position quant à la quantité rapportée aux deux paramètres — vers et réplique — ce qui définit aussi sa condition particulière vis-à-vis de soi-même et de l'action de la pièce.

Si nous considérons le nombre des vers et des répliques prononcés par les personnages de la série A, par rapport au nombre total des vers et des répliques de la pièce, nous constatons qu'il augmente d'environ 3% au niveau des vers — pour Oreste, Pyrrhus et Hermione, tandis qu'Andromaque est égale — la différence étant 0,5% — mais cela n'a aucune signification [52].

La nature de Pyrrhus est aussi soutenue par certaines relations quantitatives. Lui aussi est un personnage libéré [53]. Son oscillation apparente ne nie pas sa dominante. Pyrrhus «ne doute pas des pressentiments». En partant de cette dimension — il ne se trahit pas dans de longs monologues ou discussions avec Phoenix. Les changements sont dus à une certaine stratégie qui ne le détourne pas de la dominante. Par conséquent, elle le détache nettement des autres — alors qu'on discute la relation directe entre les personnages de la série A et leur présence en son entier.

De 324 vers — Pyrrhus, Oreste, Andromaque et Hermione en prononcent 254 (78,3%)[54] et des 41 répliques 26 sont du même type (63,4%)[55].

L'abaissement de la différence — si nous considérons le paramètre réplique — ne modifie pas l'aspect du problème. Au-delà de la construction et de l'hiérarchie des personnages, le volume et la qualité de certaines relations quantitatives nous servent à expliquer la soudure des personnages.

Les personnages de la série A établissent directement cinq relations: Pyrrhus—Andromaque, Oreste—Hermione, Oreste—Pyrrhus, Hermione—Andromaque, Hermione—Pyrrhus. Ces relations tiennent à la nature du conflit [56]. Leur nature et leur hiérarchie ne tiennent pas à la quantité générale des répliques ou des vers ou bien au nombre total des scènes occupées par les personnages. Nous faisons appel cette fois-ci à la formule de Mihai Dinu, commentée par Solomon Marcus [57], qui réussit à concrétiser le degré de soudure conformément à l'expression:

$$A_{ij} = n_{ij} - \frac{n_i n_j}{N} \quad [58]$$

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cette relation mathématique met en évidence une hiérarchie particulièrement intéressante:

Pyrrhus—Andromaque	=	0,75
Oreste—Hermione	=	0,71
Oreste—Pyrrhus	=	—1,53
Hermione—Andromaque	=	—2
Hermione—Pyrrhus	=	—2,50

C'est ainsi que Pyrrhus—Andromaque, qui établissent par leur passé un antagonisme total — se retrouvent avec le plus haut coefficient de soudure. Ces deux personnages se trouvent isolés aux points de rupture et d'information — entre lesquels se trouve l'acte de décision d'Andromaque. Mais si nous jugeons par segments, le début est dominé par la relation Oreste—Pyrrhus, tandis que la fin est dominée par la relation Oreste—Hermione.

Tout en introduisant cet aspect dans la discussion, nous nous trouvons en face d'un autre problème particulièrement intéressant, dont l'analyse nous offrira les éléments nécessaires pour mieux comprendre la nature des personnages, la nature de leurs relations et d'ici là une coordination fondamentale de la pièce. Il s'agit d'un autre paramètre qui organise la pièce et place les personnages — c'est l'élément temps. La pièce entre dans la famille de la formule résolution (dans le sens de l'esthétique de Lehmann [59]), son développement étant déterminé par une certaine relation avec les événements passés.

Le temps qui s'est écoulé avant le lever du rideau aboutit au présent tragique de la pièce, chargé de significations, d'expérience, d'événements, de sentiments et dévoile enfin les dimensions qui définissent les personnages.

Ce passé, tantôt diffus, tantôt très précis, met en mouvement un mécanisme par lequel et vis-à-vis duquel se développe la tension tragique de la pièce. Les personnages doivent se définir par rapport à ce passé et la pièce est le dernier acte d'un long déroulement du temps.

La formule résolutoire — qui existait déjà dans la tragédie antique du type Œdipe de Sophocle — accepte le moment racinien aussi, pour être attesté dans la période moderne dans les drames d'Ibsen [60].

Chaque personnage a son passé, chaque relation entre les personnages découle d'un ancien trajet.

«Le passé redevient présent»[61] et R. Barthes retient son organisation comme un souvenir et la hypotypose comme figure rhétorique correspondante.

Il ne s'agit pas seulement de son existence, mais de ce que Gabriel Marcel appelait «l'émergence du passé ⟨...⟩ le surgissement du passé»[62].

À ce mécanisme obéit toute la série A — mais l'attitude vis-à-vis et dans l'intérieur de celui-ci est différente. Oreste, fils d'Agamemnon, avait tué Clythemnestre en instrument — soit d'Apollon (Eschile), soit d'Électre (Sophocle, Euripide), une fois hors de l'action des Érinnyes, il aime et souffre à cause d'Hermione.

Avant d'entrer en scène, Oreste avait parcouru un grand continent de douleur: «Traîner de mers en mers / Ma chaîne et mes ennuis». Ce long chemin de la douleur commence avec les fiançailles d'Hermione «mes premiers soupirs»...

Dès ce moment nous n'avons pas de données claires. La catastrophe efface les étapes antérieures et quant aux événements, presque rien du drame des Atrides ne parvient jusqu'à nous. Il reste pourtant comme une constante, comme une permanence, la marque de son propre destin, celui d'instrument auquel Hermione aussi fait allusion.

Par rapport à ce passé, Oreste a une position constante. Il est toujours lié à des données anciennes et essaie de transformer en présent et en futur les hypostases qui précèdent la catastrophe. Son amour pour Hermione, amour qui nourrit son chemin de douleur et qui, à son tour, se nourrit de ses souffrances, s'impose implacablement dès le début comme dominante. Cette solution possible s'avère impossible et devient source de tragisme.

Sous ces auspices, il devient la force turbulente qui gâche cet équilibre apparent et met les relations en crise.

Hermione est la fille de Ménélas et d'Hélène, donc elle est doublement engagée dans le conflit troyen. Pour elle, le passé signifie une époque d'harmonie et de joie, l'époque où ses parents l'avaient fiancée à Pyrrhus. Liée à ce passé, elle parcourt une dernière étape, après l'apparition d'Andromaque, une étape pleine d'incertitude. Son chagrin naît de l'amour et de l'orgueil. Il y a en même temps une inquiétude qui découle de l'incertitude et de l'ambiguïté de la situation. Elle déclenchera donc le mécanisme qui poussera Oreste, un mécanisme qui doit agir pour le passé et dont elle aussi va déclencher le dénoûment. Elle sera la victime de ses propres intrigues.

Fidèle aux fiançailles avec Pyrrhus, fidèle au passé, elle voulait être une Hélène (acte V, scène II) et elle voulait se venger comme Ménélas. Personnage tragique, inconciliable, Hermione connaît l'art de la dissimulation et, chose naturelle pour sa nature tragique, son art devient clair et limpide devant le malheur absolu et irréversible qui la mène à la mort.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pyrrhus, fils d'Achile, — qui avait tué Hector —, cruel guerrier lui aussi, à la fin de la guerre troyenne, fiancé d'Hermione et amoureux passionné d'Andromaque, présente une autre attitude vis-à-vis du passé, tout à fait différente par rapport aux positions déjà citées, positions qui, hors les données particulières, spécifiques, ont une note essentiellement commune.

Le passé de Pyrrhus est aussi plein de «tant de soins», «tant de pleurs» ⟨...⟩ et quoiqu'il essaie de différer la rétrospective «une autre fois je t'ouvrirai mon âme», les informations suffisent parce que Andromaque ou Oreste et vers la fin de la pièce, Hermione, font revivre ce passé.

Ce passé est refusé. Pyrrhus — remarquent R. Barthes et Ch. Mauron — s'en affranchit. Il veut faire de l'Épire une nouvelle Troie, il veut assurer l'avenir d'Astyanax, tient tête aux Grecs, les représentants du passé, aime Andromaque, nie ses fiançailles avec Hermione. Affranchi, regardant vers l'avenir, il meurt, mais il n'est pas tué par Oreste, son châtiment n'est pas d'ordre érotique, mais par les Grecs, par conséquent, un châtiment d'ordre politique; l'instrument en est donc le passé qu'il avait repoussé. C'est un héros «qui croit pouvoir s'affranchir du passé»[63].

Mais sa mort ne modifie pas le sens et ne nie même pas la signification de l'affranchissement. Nous avons déjà parlé à propos de sa conséquence tragique; mais l'ambiguïté de certains gestes, la sinuosité de certains comportements[64] ne signifient pas qu'il s'éloigne de son trajet, qu'il abandonne la dominante, et cela même quand il s'agit de ses succès et de son bonheur.

Par rapport à ces trois attitudes — la position d'Andromaque est particulière. L'épouse d'Hector, la troyenne directement liée à la guerre entre les Grecs et les Troyens, pensant toujours à l'époque d'or qui avait précédé la guerre, mais ayant aussi dans la mémoire l'image de la «nuit cruelle», elle traverse, après la défaite, captive, toujours triste, le chemin du malheur.

Selon L. Goldmann, Andromaque s'intègre dans «le monde», mais elle se trouve en conflit avec ce monde pour avoir perdu son époux bien-aimé, Hector, représenté dans le monde vivant par Astyanax.

Ainsi, placée entre une transcendance, Hector, et une immanence, Astyanax, elle essaie de les équilibrer et les harmoniser même à l'encontre de la réalité.

Sa fidélité envers le passé, sa fidélité envers son époux ne signifie pas seulement le souvenir du passé, mais aussi un retour total à ce passé. Elle n'a aucune perspective vers l'avenir, elle n'a pas d'ambitions politiques ou d'intentions vindicatives.

Le représentant d'Hector, Astyanax, n'a pas une consistance différente, parce qu'il est une autre hypostase d'Hector, c'est-à-dire une image du passé, l'expression de la consanguinité[65]. Ainsi donc, il se place sur une position diamétralement opposée à celle de Pyrrhus. La position de ces deux personnages — telle qu'elle est représentée dans la figure no. 3 —, est opposée, ces personnages se trouvant aux extrémités de la figure[66]. Leur

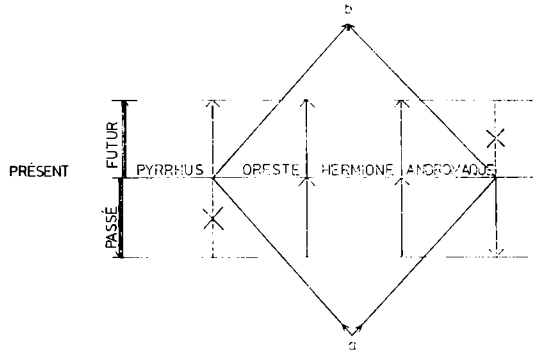


Fig. 3. — Position des personnages par rapport au temps: a) antagonisme dans le passé; b) rencontre par la seconde hypostase d'Andromaque.

liaison, la liaison des extrémités, est aussi la plus puissante. La liaison entre les personnages qui occupent la position centrale, par exemple celle entre Oreste et Hermione est de second ordre. Le degré de soudure baisse à mesure qu'on considère les relations entre les extrémités et le centre. La figure indique l'ordre 1—2, 3—4, 1—3, mais la dernière relation possible manque, la relation 2—4.

C'est ainsi que se présente la première image d'Andromaque et par cette image sont mises en évidence les relations avec les autres personnages. Mais Andromaque se manifestera quelquefois d'une autre manière, dont les relations ne se laissent dévoiler qu'à peine.

Le trajet d'Andromaque représente la clef de voûte de la pièce — d'autant plus qu'elle est, comme nous l'avons vu, le personnage central dont la destinée engage son attitude vis-à-vis du passé.

Le passé, ce mélange de bonheur et de malheur qui porte l'empreinte d'Hector, est la dominante du personnage, il représente pour Andromaque l'absolu.

Entre ces deux images se place l'acte de décision. Cet acte semble éluder l'absolu et par conséquent il est une solution non tragique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nous avons essayé de démontrer que, au fond, la décision était incluse dans le mécanisme du passé, dans le mécanisme de l'absolu. Il y a une relation dialectique par laquelle le passé engendre sa propre négation, et sa négation est la modalité par laquelle il est confirmé [67]. Au fond, la condition tragique d'Andromaque est déterminée par cette unité dialectique.

La relation entre Hector et Astyanax est contradictoire et l'héroïne cache cette contradiction aussi longtemps qu'elle accepte la synonymie des deux termes. Toute déviation d'Astyanax, déviation possible, peut provoquer un changement de niveau, c'est-à-dire transformer la contradiction dans un conflit dont le fils seul pourrait être vainqueur, confirmant ainsi sa fidélité vis-à-vis de son père.

Donc, la source tragique se trouve dans le personnage, dans sa construction intime. Or, cette source tragique réside dans l'attitude vis-à-vis du passé, vis-à-vis de l'absolu.

La pression de Pyrrhus, l'apparition d'Oreste, l'attitude d'Hermione aiguisent la contradiction intime, la transforme en conflit irréductible et Andromaque doit homologuer une décision qui était tout à fait naturelle.

Poussé par le point de rupture vers le moment de la décision et du choix, le mécanisme déchire l'âme de l'héroïne. Elle annonce son suicide qui, quoique ne se consommant pas en réalité, se réalise pourtant par la disparition du personnage et par l'apparition d'un autre. La nouvelle Andromaque dont on parle à la fin de la pièce, offre une vision nouvelle sur le passé. La veuve de Pyrrhus considère le passé de la même manière que le roi de l'Épire.

Pour toute conclusion:

Notre recherche analytique ne poursuit que quelques aspects des multiples implications qui se dégagent de la pièce de Racine. L'unité de la pièce, le type de composition, la dialectique du mécanisme intérieur, les trajets et les stratégies des personnages, les mouvements des conflits ou l'identification des termes de composition représentent les questions que nous avons adressées au texte.

Andromaque, pièce représentative pour la technique de Racine et même pour le théâtre classique, dévoile généreusement des vérités que notre analyse a tâché de fixer.

On obtient l'image d'une construction de type «fermé», avec une géométrie précise et une hiérarchie sûre des personnages et des conflits. La pyramide de la construction place au sommet la figure d'Andromaque, au-dessus de laquelle se place son chemin tragique.

Vue comme une tragédie «résolutoire», la pièce, bâtie dans un canevas d'une extrême simplicité, est soumise au facteur temps.

Comme toute analyse, l'acte de la recherche propose une «ouverture», un élargissement de l'interprétation du texte, suppose des correctifs et des confirmations et engage de possibles implications pour le théâtre de Racine et pour le théâtre classique en général.

Notes

[1] R. BARTHES, *Sur Racine*, Paris, 1963, p. 11.

[2] La bibliographie des travaux critiques sur l'œuvre de Racine s'est considérablement enrichie au cours de ces dernières décennies. Je cite à cette occasion quelques travaux qui ont été d'ailleurs un point d'appui et de référence pour notre recherche. Évidemment, il s'agit d'une sélection qui se rapporte à la dernière vingtaine d'années. PETER FRANCE, *Racine's Rhetoric*, Oxford, 1965; L. GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, 1955; J. D. HUBERT, *Essai d'exégèse racinienne*, Paris, 1956; STEEN JANSEN, *Analyse d'Andromaque*, in *Revue Romane*, 1968, no. 12; idem, *Sur les rôles des personnages dans Andromaque*, in *Orbis litterarum*, XII, 1967, no. 1–4; CH. MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Aix-en-Provence, 1957; GEORGES POULET, *Études sur le temps humain*, Paris, 1949; RAYMOND PICARD, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, 1956; J. POMMIER, *Aspects de Racine*, Paris, 1954; ELLIOT RAVEL, *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, in *Lettres modernes*, Minard, Paris, 1969; EUGÈNE VINAVER, *Racine et la poésie tragique*, Paris, 1951; R. BARTHES, *Sur Racine*, Paris, 1963.

[3] R. BARTHES, *op. cit.*, p. 11.

[4] Nous avons consulté l'édition française: RACINE, *Théâtre*, 2 vol. Les meilleurs auteurs classiques, Paris, Flammarion, ⟨s.a.⟩ et l'édition roumaine; RACINE, *Teatru*, ESPLA, Bucarest, 1959.

[5] JACQUES SCHERER, dans sa *Dramaturgie classique en France*, Paris ⟨s.a.⟩, fait une classification selon le nombre des personnages. L'appendice II note que les huit personnages de l'*Andromaque* représentent un chiffre moyen. Les douze pièces analysées se répartissent, quant aux personnages, de la façon suivante:

1 à 12 personnages
4 à 7 personnages
3 à 8 personnages
2 à 9 personnages
1 à 10 personnages
1 à 12 personnages

Il est à remarquer la situation particulière de cette répartition et le fait qu'*Andromaque* dispose d'un nombre égal de personnages masculins et féminins. C'est une position moyenne, preuve d'équilibre, attestée aussi par le nombre des vers qu'elle contient: 1 648 vers, ce qui la place parmi les pièces de longueur moyenne (sixième place).

[6] La nature des personnages est analysée par R. BARTHES, *op. cit.*, p. 61. La relation est retenue aussi par B. Tomaşevski dans *Teoria literaturii poetice*, Bucarest, 1973, p. 304.

[7] PIERRE LARTHOMAS, dans *Le langage dramatique*, Paris, 1972, considère que l'attitude des personnages principaux par rapport aux personnages secondaires

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

va jusqu'à l'oubli. Il cite le cas d'Hermione qui: «de toute évidence oublie la présence de sa suivante».

[8] Voilà un exemple: Oreste, Oreste – Pyrrhus ou Pyrrhus, Pyrrhus – Andromaque.

[9] Se rapportant à cette simplicité, Pierre Robert affirme à juste raison: «il recherchera cette simplicité qui n'est pas pour lui une preuve de la stérilité d'invention, qui est, au contraire, une marque de la force du génie». *(La poétique de Racine*, Paris, 1891, p. 74). L'idée de la simplicité est fréquemment soulignée. Pour cette caractéristique ainsi que pour l'économie des épisodes, voir B. TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii poetice*, Bucarest, 1973, p. 307.

[10] J. D. HUBERT, *Essais d'exégèse racinienne*, Paris, 1956, p. 76.

[11] *Ibidem*.

[12] *Ibidem*, p. 11.

[13] *Ibidem*, p. 20.

[14] STEEN JANSEN, *L'Unité d'action dans Andromaque et dans Lorenzaccio*, en *Revue Romane*, Copenhague III, fasc. 1 – 2, 1968, p. 6 – 29.

[15] Idem, *Sur les rôles des personnages dans Andromaque*, in *Orbis litterarum*, vol. XII, no. 1 – 4, 1967.

[16] LUCIEN GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, 1955.

[17] R. BARTHES, *op. cit.*, p. 84: «à qui je dois beaucoup pour cette analyse d'*Andromaque*».

[18] *Ibidem*.

[19] CHARLES MAURON, *op. cit.*, p. 55.

[20] G. POULET, *Études sur le temps humain*, vol. II, Paris, 1949, p. 105.

[21] A. KIBÉDI-VARGA, *La Perspective tragique. Éléments pour une analyse formelle de la tragédie classique* in *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept. – déc. 1970, no. 5 – 6.

[22] G. BRERETON, *Principles of Tragedy*, London, 1968.

[23] A. KIBÉDI-VARGA, *op. cit.*, p. 926.

[24] Quant aux sens et aux implications de l'élément politique, voir L. DUBECH, «*Racine-politique*», Paris, 1926.

[25] À ce point de vue, Pyrrhus et Hermione ont 15 répliques: Pyrrhus (25,4%) et 29 répliques, Hermione (21,1%) et 26 (18,6%) par rapport au nombre total des répliques. Andromaque n'établit des relations qu'avec Pyrrhus et Hermione. Elle a, dans ce moment, 9 répliques avec eux (15,2%) et 10 répliques au total (7,2%).

[26] La situation quantitative au niveau des vers offre une exception. Dans des relations directes, Pyrrhus a 155 vers (34%), ce qui le place avant Oreste. Mais par rapport au nombre total de vers, de la première séquence de 14 scènes, l'ordre se rétablit: Oreste 31,5%, Pyrrhus 24,5% (224 vers), Hermione 16,8% (153 vers) et Andromaque 8,7% (80 vers).

[27] PAUL V. RUBOV, *Jean Racine*, en *Orbis litterarum*, 1967, 1 – 4.

[28] L. GOLDMANN, *op. cit.*, p. 356.

[29] *Ibidem*.

[30] Le drame classique (celui de Racine par exemple) applique cette caractéristique plate aux personnages principaux. La caractérisation plate (qui se superpose d'habitude à celle statique) présente une seule caractéristique du personnage, considérée dominante. R. WELLEK et A. WARREN, *Teoria literaturii*, Bucarest, 1967, p. 290.

[31] Au début du premier acte, Hermione s'exprime ainsi:

«J'ai déjà sur le fils attiré leur colère
Je veux qu'on vienne encore lui demander la mère».

[32] R. BARTHES, *op. cit.*, p. 34.

[33] J. SCHERER remarquait la technique de Racine quant à l'apparition du héros principal: «...la seconde, plus subtile, consiste à ménager les apparitions du héros, à ne le faire paraître que rarement» *(op. cit.*, p. 22). Le fait est signalé aussi par E. RENAN *(Sur Corneille, Racine et Bossuet)*. À propos d'Andromaque nous citons encore Scherer: «Qu'il a bien fait de ne pas prodiguer Andromaque. Elle aparaît comme l'idéal de la pièce» *(La Dramaturgie classique en France*, p. 29).

[34] L. GOLDMANN, *op. cit.*, p. 358.

[35] *Ibidem*.

[36] *Ibidem* p. 354.

[37] R. BARTHES, *op. cit.*, p. 81.

[38] *Ibidem*, p. 83.

[39] R. Barthes compare le héros classique avec le héros kirkegaardien *(op. cit.*, p. 42).

[40] À remarquer la présence constante de la fidélité. L'héroïne change d'objet mais, dans son intimité, l'acte garde son caractère de permanence.

[41] Une supposition à propos de cette scène se trouve aussi dans l'article cité de S. Jansen paru dans *Revue Romane*.

[42] R. BARTHES, *op.cit.*, p. 80. Il est étonnant que de nombreux critiques et historiens littéraires caractérisent Hermione seulement comme la fille d'Hélène, parce que cela appauvrit substantiellement sa nature humaine.

[43] J. D. HUBERT, *op. cit.*, p. 78 sqq.

[44] Cette remarque est soulignée aussi par R. BARTHES *(op. cit.)*.

[45] Nous aurons l'occasion d'y revenir dans un autre contexte.

[46] R. WELLEK et A. WARREN, *op. cit.*, p. 180.

[47] Des auteurs consultés nous ne retenons que Pierre Robert qui soutient, entre autres, qu'Andromaque est «le point central», *op.cit.*, p. 86.

[48] R. BARTHES, *op. cit.*, p. 50 – 51.

[49] Dans la préface de Bérénice, décrivant sa construction, Racine écrivait: «Mais ce qui me plût davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. Il y avoit longtemps que je voulais essayer si je pourroi faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a esté si fort du goust des anciens, car c'est un des premiers preceptes qu'ils nous ont laissez ,.Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple''». RACINE, *Théâtre*, Tome premier, Paris, ⟨s.a.⟩ p. 328.

[50] Le pourcentage supérieur au niveau des vers est dû à la qualité des personnages, qualité accentuée par la différence entre les paramètres.

[51] E. R. CURTIUS, *Literatură europeană și evul mediu latin*, Bucarest, 1970, p. 170.

[52] La situation est la suivante: Oreste 25,3% (des vers), 21,7% (des répliques); Pyrrhus 18,9% (des vers), 16,5% (des répliques); Hermione 23,8% (des vers), 20,5% (des répliques), et Andromaque 13,8% (des vers), 13,5% (des répliques).

[53] R. BARTHES, *op. cit.*, p. 84: «Sa justesse vient de sa libération profonde».

[54] Cette relation est de 50% pour Oreste (217/432), 56,2% pour Hermione (228/405) et 50,8% pour Andromaque (120/236).

[55] La même relation existe entre les autres personnages: pour Oreste 61,1% (33/54), pour Hermione 58,8% (40/51) et pour Andromaque 57,5% (19/33).

[56] Oreste et Andromaque n'ont pas des relations directes, leur conflit non plus n'est pas direct. Le chemin direct, la relation politique est abandonnée par Oreste dès le début; lorsque cette piste politique est retrouvée, c'est grâce aux Grecs et non pas à Oreste; cette piste engage la future veuve de Pyrrhus et non pas la veuve d'Hector.

[57] SOLOMON MARCUS, *Poetica matematică*, Bucarest, 1970, p. 273.

[58] Où N = la nombre total de scènes, N_I = le total de scènes où paraît le personnage X et N_{ij} = le nombre total de scènes où paraissent les deux personnages.

[59] Cf. T. VIANU, *Estetica*, Bucarest, 1968, p. 390.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[60] Ce n'est pas par hasard qu'on a comparé *Andromaque* au théâtre d'Ibsen, comparaison plus que séduisante. Ainsi ELIOT RAVEL, dans *Mythe et légende*... parle de «la hantise par le passé des personnages», qu'il considère «préibsenienne». À remarquer que la distinction proposée entre Andromaque «hantée par le passé» et Hermione «obsédée par l'avenir» n'est qu'apparente. Si l'on analyse l'idée du critique, on s'apperçoit qu'Hermione aussi est hantée par le passé, que l'obsession de l'avenir n'est autre chose que la prolongation du passé, c'est-à-dire la liaison avec Pyrrhus, une répétition des conditions d'Hélène.

[61] R. BARTHES, *op. cit.*, p. 29.

[62] *Entretiens sur le temps*, Paris, 1967, intervention de Gabriel Marcel. Sur les fonctions du temps chez Racine discute largement GEORGES POULET *op. cit.* Dans le VIe chapitre de son œuvre *Étude sur le temps humain*, il donne des conclusions très intéressantes sur l'œuvre de Racine en général et sur *Andromaque* spécialement. Le drame racinien lui semble être déterminé par l'action d'un passé fatal, d'un passé déterminant, d'un passé cause efficiente dans un présent qui cherche déséspérement à s'en rendre indépendant» (p. 106). Georges Poulet croit que le sujet «de presque chaque tragédie de Racine consiste dans la répétition et en la continuation inéluctable du passé dans le présent» (p.107). *Andromaque* lui semble «par excellence le drame du recommencement» (p. 108). La pièce est envisagée comme une immense et complexe répétition «d'un drame plus ancien» (p. 108) et c'est pourquoi il l'appelle «un drame qui se joue pour la seconde fois»; nous y ajouterions que ce serait pour la dernière fois, que les conflits sont épuisés ⟨...⟩ que le procès a pris fin et sans un recours possible. Nous croyons que G. Poulet a raison lorsqu'il considère qu'«aucune œuvre n'a exprimé plus complètement la puissance de la durée» (p. 108). Cette vérité n'est qu'un énoncé parce qu'on ne sait pas encore comment, quand, à quel niveau et par quel mécanisme elle se réalise.

[63] G. POULET, *op. cit.*, p. 108.

[64] Phoenix remarquait: «De son fils, qu'il cache, il menace la tête / Et fait couler des pleurs, qu'aussitôt il arrête».

[65] B. Tomaşevski considère Astyanax un «personnage thématique», mais c'est une erreur à notre avis, de croire qu'Andromaque est préoccupée uniquement du sort d'Astyanax (cf. *op.cit.*, p. 304).

[66] EUGÈNE VINAVER, dans *Racine et la poésie tragique* citant l'ouvrage de PAUL JANET *Les Passions et les caractères dans la littérature au XVIIe siècle*, Paris 1888, reconsidère le système de relations entre les quatre personnages — «ce quadrille» — et lui donne «la forme d'une proposition arithmétique». Ils considèrent tous les deux, que Pyrrhus et Hermione sont les moyens, dont Oreste et Andromaque sont les deux extrêmes. Ce point de vue est limité parce qu'il ne poursuit que le trajet de l'amour: Oreste aime Hermione, Hermione aime Pyrrhus, Pyrrhus aime Andromaque; le sens inverse n'est pas utile à l'analyse dans ce moment. Pour Eugène Vinaver «cette savante construction n'est racinienne que par son équilibre. Elle s'inspire d'un procédé banal, celui de l'utilisation dramatique d'une chaîne de passions» (p. 51).

[67] Cf. R. BARTHES aussi, *op. cit.*, p. 81–86.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA SYNTAXE EN MUSIQUE

Ştefan Niculescu

1. L'idée de syntaxe en musique

Dans ces lignes est esquissée une théorie de la syntaxe musicale, constituée indépendamment du «vocabulaire» et de la «morphologie». Autrement dit: une syntaxe d'une étendue aussi grande que possible, formulée en des termes non influencés par les différents systèmes d'organisation (modal, tonal, sériel, etc.) ou des multipes styles, époques ou cultures.

Une définition de la syntaxe s'appuie sur des élaborations existantes dans la théorie ou la pratique musicale sous la forme des cas particuliers. Un exemple classique: le contrepoint imitatif, hypostase de la polyphonie, porté à sa perfection par la culture européenne. On sait que les relations qui caractérisent l'imitation, apparues et développées dans le système modal médiéval, ont été successivement reprises par les organisations tonale et sérielle. Le fait a été possible justement parce que l'imitation en tant qu'archétype syntaxique, a pu être imaginée aussi dans l'abstrait (même si d'une façon pas tout à fait consciente), c'est-à-dire en dehors du support modal, tonal ou sériel sur lequel elle allait être matérialisée. Ainsi, la même «imitation inversée», évidemment sous des aspects individuels distincts, se retrouve chez Webern, Bach, Lassus, etc.

Il en résulte, en général, que les phénomènes syntaxiques sont des *relations* entre les objets sonores, des relations qui en quelque sorte ignorent (ou qui peuvent naître indifféremment de) la *nature* de ces objets. Le but d'une théorie de la syntaxe est l'étude systématique de ces relations: on y obtient ainsi une syntaxe abstraite, fondement de la pensée formative en musique. De là on peut passer aux multiples *relations réelles*, rencontrées dans les différentes cultures, époques ou styles, en formulant des restrictions qui dépendent en principal de la nature des objets entrés en relation. Les syntaxes réelles représentent donc des cas particuliers de la syntaxe abstraite.

Jusqu'à présent on a étudié quelques-unes des syntaxes réelles. Il n'y a pas encore un aperçu d'ensemble sur la syntaxe et d'autant moins une syntaxe abstraite. C'est ce que se propose justement d'élaborer cette succinte étude, dont l'intérêt nous apparaît multiple: en musicologie par exemple, il pourrait signifier une base scientifique pour une théorie générale de la classification ou des recherches comparées; dans la nouvelle musique il jetterait une lumière dans le domaine de la forme, si chaotique, surtout dans les musiques improvisées ou bien, parfois, dans les musiques électroacoustiques, etc.

2. La syntaxe, la forme et l'objet sonore

Une question s'impose: quelle est la signification acquise par l'hypothèse de la «correspondance entre micro- et macrostructure» — vérifiable dans toutes les cultures musicales — , une fois établie la relative indépendance de la syntaxe par rapport aux objets sonores? Qu'entend-t-on, par conséquent, par le concept de *forme* en musique?

La réponse serait: la forme est le développement organique d'une (ou de plusieurs) structures syntaxiques en fonction des possibilités et dans les limites de la nature des objets sonores et, *en même temps*, le développement organique d'objets sonores en fonction des possibilités et dans les limites d'une (ou de plusieurs) structures syntaxiques.

Il ne faut pas confondre la notion de «forme» avec celle de «schéma de la forme». Le schéma d'une forme (par exemple le schéma de la sonate) est un moule général qui peut s'incarner dans une multitude de formes particulières distinctes (comme par exemple les sonates de tel ou tel auteur ou toutes les sonates écrites jusqu'à ce jour). Alors qu'un *schéma de la forme*, donné ou imaginé (inventé) a priori à l'acte proprement dit de la composition, ne saurait devenir *forme* (c'est-à-dire *unité organique)* à la suite de cet acte, que dans les conditions indiquées: il faut un conditionnement réciproque (par une action éminemment créatrice) entre les structures syntaxiques choisies pour la matérialisation du schéma en une forme.

Par paranthèse: le schématisme de la forme ne précède pas toujours l'acte de la composition

[1] La présente étude a été publiée pour la première fois dans la revue *Muzica*, 1973, no. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mais lorsque la forme a été constituée on peut se rendre compte de son schéma abstrait. Les schémas peuvent être ainsi *découverts* a posteriori à l'élaboration de la forme. Le rapport entre schéma et forme demeure, en ce cas aussi, le même.

D'où une importante conclusion: un schéma ne saurait devenir forme en partant de *toute* syntaxe et de *tout* objet sonore. Il serait, par exemple, absurde de vouloir réaliser une forme sonate avec des syntaxes exclusivement polyphoniques ou avec des objets du dodécaphonisme sériel; ce serait contredire les fondements de la sonate qui, d'une part, appartiennent à la syntaxe homophone (plus exactement à la «monodie accompagnée» c'est-à-dire à l'association entre monodie et homophonie, l'une des combinaisons des catégories syntaxiques exposées au chap. 5) et, d'autre part, à l'organisation tonale. Un schéma de la forme et d'autant plus une forme est le résultat d'une *incidence* entre une *certaine* syntaxe et une certaine organisation de l'objet.

Les formes sont, par conséquent, dépendantes tant des syntaxes que des objets. Ainsi, l'association entre la syntaxe monodique et la syntaxe homophone — la «monodie accompagnée» — appliquée au système tonal a abouti aux formes homophones tonales: le lied, le scherzo, la sonate, etc.

Par contre, les syntaxes sont relativement indépendantes des objets et des formes: elles peuvent être appliquées à presque tous les objets ayant pour résultats des formes toujours autres. Ainsi la syntaxe polyphonique appliquée au système modal médiéval a abouti aux formes polyphoniques modales: le motet, le ricercare, etc., alors que la même syntaxe appliquée au système tonal a donné les formes polyphoniques tonales: l'invention, la fugue, etc.

Enfin, les objets peuvent s'organiser en totale indépendance des syntaxes et des formes: par exemple, selon la terminologie de Xenakis, en des structures «en dehors du temps» (la musique modale, la musique tonale) ou en des structures «dans le temps» (la musique sérielle).

Ce qui est capital c'est que, dans le discours sonore, les objets — organisés n'importe comment ou choisis au hasard — ne peuvent être articulés (d'une manière consciente ou improvisée) que dans l'une des catégories syntaxiques définies au chap. 3 ou dans une combinaison plus ou moins complexe de ces catégories (chap. 5). Et ce parce que, comme nous l'allons démontrer au chap. 3, les relations abstraites qui définissent les syntaxes se réduisent à un nombre limité d'archétypes, malgré que leur incarnation dans des objets soit pratiquement infinie.

Ainsi les organisations de l'objet et les formes peuvent être infinies, mais les catégories syntaxiques, placées entre les objets et les formes, sont limitées. Ce fait constitue une justification phénoménologique fondamentale pour l'élaboration d'une théorie abstraite de la syntaxe.

Le caractère indépendant des syntaxes par rapport aux objets présente en plus un aspect qui dépasse le cadre de la musique. En effet, étudier les relations existantes dans la syntaxe musicale sans pour autant préciser la nature des objets qui produisent ces relations signifie mettre en évidence des structures possibles non seulement pour les objets sonores mais pour n'importe quel objet, à une condition pourtant: que se soient des objets *temporels*. Une théorie abstraite de la syntaxe en musique peut servir de la sorte à l'étude des relations entre toutes sortes d'événements. Des aspects de cette syntaxe pourront être retrouvés dans tous les arts de la durée (par exemple le ballet ou, en général, la danse, qui peut se réduire à des catégories de mouvements correspondant tout à fait aux catégories syntaxiques de la musique: la monodie, l'homophonie, l'hétérophonie, la polyphonie — où à leur combinaison); qui plus est, ils feront le lien entre ces arts et les phénomènes temporels de la nature.

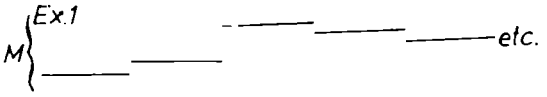
3. Les catégories syntaxiques

Dans le cadre des traditions savantes ou populaires, européennes et extraeuropéennes se sont cristallisées jusqu'à présent quatre catégories syntaxiques dont chacune est distincte et irréductible à toute autre: la monodie, l'homophonie, la polyphonie et l'hétérophonie. Certes, il n'y a pas un accord unanime sur le contenu de ces notions, et les divergences s'accentuent encore davantage sous l'aspect esthétique. Aussi définirons-nous les catégories syntaxiques d'une manière aussi complète que possible, tout en nous maintenant dans le cadre phénoménologique proprement dit et en évitant tout critère esthétique.

La monodie est une distribution horizontale (juxtaposition) d'objets sonores. Le terme «horizontal», auquel s'ajoutera ultérieurement celui de «vertical», se rapporte aux axes: du temps (horizontal) et de la fréquence (vertical). Par objets sonores sont désignés les phénomènes acoustiques élémentaires avec lesquels on opère en musique: ce sont des sons musicaux proprement dits mais aussi, par exemple, des conglomérats de fréquences ayant une unité telle que la conscience auditive puisse les reconnaître en tant que tels: c'est là que sont inclus aussi les objets sonores des musiques électroacoustiques, etc.

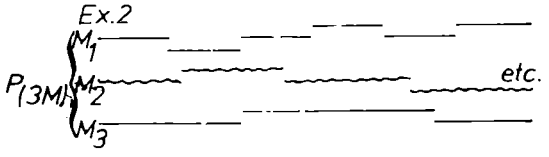
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La polyphonie est une distribution verticale (superposition) de monodies *distinctes*, lesquelles évoluent simultanément et dans une relative indépendance.



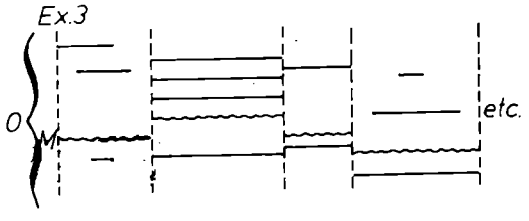
M = la monodie: suite d'objets sonores

Plus imprécise s'avère la notion d'homophonie, d'autant plus qu'elle a été considérée comme un cas particulier de polyphonie: le



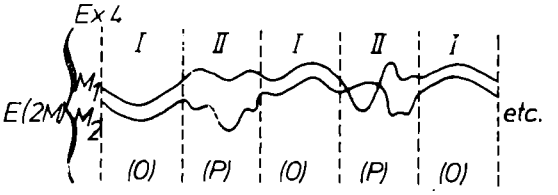
P = la polyphonie; dans le schéma une polyphonie de 3 monodies distinctes M_1, M_2, M_3: P (3M)

changement simultané des syllabes chez tous les participants d'une polyphonie vocale. Par contre, nous allons définir l'homophonie, ainsi que nous venons de le faire pour la polyphonie, c'est -à-dire par rapport à la monodie. L'homophonie est une dilatation de la monodie, c'est-à-dire une distribution verticale (superposition) d'objets *au-dessus* et *dans les limites* de chaque objet de la monodie.



O = l'homophonie, où M = la monodie de «référence»

La plus imprécise et, théoriquement, la plus récente est l'hétérophonie (pour les éclaircissements supplémentaires nous envoyons à nos études: *Eterofonia*, in *Studii de muzicologie*, vol. V, Bucarest, Ed. muzicală, 1969, p. 65—77; *L'Hétérophonie*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome IX, 1972, no. 2, p. 117—123; *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi eterofonia*, in *Studii de muzicologie*, vol. VIII, Bucarest, Ed. muzicală, 1972, p. 133—140), bien qu'elle existe dans la pratique des cultures les plus anciennes: nous la définirons toujours par rapport à la monodie. L'hétérophonie est une distribution verticale (superposition) de monodies *similaires*, qui évoluent simultanément et sont en permanente oscillation entre deux états: l'un de totale dépendance (les objets superposés sont identiques: cas particulier d'homophonie) et l'autre de totale indépendance (les objets superposés sont différents: cas particulier de polyphonie). L'hétérophonie se présente donc comme une catégorie intermédiaire entre homophonie et polyphonie, tout en étant irréductible à ces dernières.



E = l'hétérophonie, dans le schéma une hétérophonie de 2 mélodies similaires M_1, M_2: E (2M): où alternent 2 situations-limite: I — le parallélisme (cas particulier d'homophonie) et II — l'hétérophonie proprement dite (cas particulier de polyphonie)

Les définitions que nous venons de donner à la monodie, à l'homophonie, à la polyphonie et à l'hétérophonie présupposent la possibilité de la conscience auditive d'identifier les quatre catégories dans le sens même où elles furent définies, c'est-à-dire de percevoir tant les *objets* qu'elles constituent que le mode de distribution des objets, mode différent — ainsi que nous l'avons montré — pour chaque catégorie à part. Nous appelons la zone auditive dans laquelle s'inscrivent les configurations sonores ainsi perçues (dont les «détails» sont par conséquent plus ou moins saisissables et où on reconnaît en tout cas l'appartenance d'un phénomène sonore donné à l'une ou l'autre des catégories syntaxiques) *zone du détail*.

C'est dans cette zone que se situe avec prédominance la musique de toutes les cultures de l'humanité. Prenons par exemple la tradition de la musique savante européenne. Dans le cadre de cette culture les techniques de composition ont évolué jusqu'il y a peu de temps dans le sens de la justification rationnelle ou de l'intégration dans un système de tous les éléments d'une configuration sonore. Le dernier système historiquement constitué — le système sériel — fut aussi celui de la plus rigoureuse technique du détail: toute configuration sonore doit prendre sa source d'une unique série de base constituée initialement.

La musique sérielle (du reste comme celle modale ou tonale) est — nous l'avons dit — un système d'organisation de l'objet; il peut être et il a été exprimé sur le plan de la syntaxe dans n'importe quelle catégorie syntaxique (la monodie, l'homophonie, l'hétérophonie ou la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

polyphonie) ou dans une combinaison de ces catégories. Le sérialisme des nouveaux classiques viennois a néanmoins préféré la polyphonie, sans pour autant exclure la monodie, l'homophonie ou l'hétérophonie. Certes, il y a des aspects nouveaux dans la polyphonie d'un Webern, par exemple: Boulez remarque (dans *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, Éditions Gonthier, p. 155—156) l'apparition d'une distribution sur la «diagonale», en dehors des distributions habituelles, sur l'horizontale ou sur la verticale. Toutefois, les nouveaux classiques viennois, y compris Webern, ont eu recours à la syntaxe polyphonique traditionnelle, notamment à la polyphonie linéaire imitative. Si entre cette syntaxe et la nouvelle organisation de l'objet on ne saurait voir une contradiction proprement dite surtout dans l'œuvre de Webern, cette contradiction apparaît chez les continuateurs de Webern, les néo-sérialistes d'après la dernière guerre mondiale.

Xenakis est le premier à avoir saisi la contradiction qui existe dans la musique sérielle, dans un article intitulé *La Crise de la musique sérielle*, publié déjà en 1955, à une époque de gloire du néo-sérialisme (Iannis Xenakis, *Musique, Architecture*, Casterman, 1971, p. 120, Collection no. 11). Nous n'allons pas reprendre ici le texte de Xenakis, dans le principe correct, mais actuellement discutable comme formulation. Aussi présenterons-nous la contradiction de l'univers sériel à partir des perspectives nouvelles offertes par la présente théorie de la syntaxe.

Tout d'abord, il s'impose de préciser que les néo-dodécaphonistes ont réduit le décalage existant chez Schönberg, Berg et Webern entre l'ancien et le neuf, le neuf étant représenté par l'organisation sérielle de l'objet et l'ancien par la syntaxe polyphonique traditionnelle de type *linéaire* et *imitatif*. Ainsi, la tendance des sérialistes vers une «invention continue», concrétisée par l'élimination de toute *reprise* aussi bien dans la microstructure (l'imitation est, elle aussi, une répétition à une autre voix de la même structure) que dans la macrostructure (reprise, etc.), les a conduit, dans leurs meilleures œuvres, à la création d'une syntaxe polyphonique libre, non-imitative, correspondant à l'organisation de l'objet. La polyphonie de sérialistes s'est libérée de la sorte de son ancien aspect imitatif tout en continuant de garder, malgré son renouvellement, l'aspect linéaire. Or, ce sont précisément l'aspect linéaire de la polyphonie et l'organisation sérielle qui à ce moment commencent à entrer en contradiction, en une contradiction qui tient pourtant exclusivement des possibilités de perception de notre conscience auditive.

En effet, les lignes de la polyphonie multisérielle se présentent en certains cas extrêmes sous la forme de «figurations» particulièrement mélismatiques, avec des croisements et des sauts permanents, qui empêchent la perception claire des *lignes* superposées. Or, d'un pareil phénomène ce qu'on entend, à la limite, est plutôt une «surface», un «volume» et moins un «dessin». Le détail, alors, n'est plus saisissable: un son peut être plus ou moins remplacé par n'importe quel autre, sans que l'impression d'ensemble soit changée, ce qui rend superflue la lucidité sérielle. La contradiction apparaît de la sorte entre la technique de détail de la manipulation de l'objet et la syntaxe polyphonique qui tend vers une perception globale.

Xenakis proposa en 1955 un autre mode d'organisation de l'objet, correspondant au phénomène syntaxique globalement perçu; le calcul des probabilités, appliqué en économie à des phénomènes dits de «masse», similaires à ceux que nous venons de décrire en musique. Ensuite, ont apparu encore d'autres procédés d'organisation, que l'on pourrait intégrer dans le concept général de système modal moderne. Cependant, ce qui nous intéresse ici, c'est l'évolution plus récente de la musique européenne savante depuis les phénomènes sonores placés dans la zone du détail aux phénomènes sonores appartenant à une autre zone, la zone de l'*agglomération*.

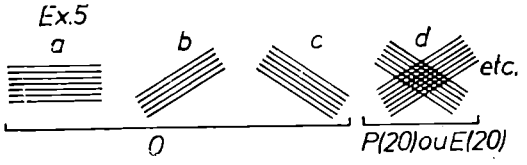
Les phénomènes syntaxiques placés dans la zone de l'agglomération ont été appelés textures. Apparues dans la théorie et la pratique de la musique nouvelle, les textures existent, il est vrai assez rarement, aussi dans la pratique de certaines cultures extraeuropéennes. Un exemple remarquable est la chanson rituelle *Formosans Takasago*, incluse par C. Brăiloiu dans la *Collection universelle de musique populaire* (Ville de Genève, Disque no. 21/1).

Nous définissons la texture en tant que phénomène sonore dont les objets ont une distribution horizontale et (ou) verticale tellement agglomérée que la conscience auditive est incapable de les saisir individuellement et qu'elle les intégrera dans un tout, un être neuf, collectif, globalement perceptible.

Il est évident que la texture s'obtient en plaçant dans la zone de l'agglomération les mêmes catégories syntaxiques — la monodie, l'homophonie, l'hétérophonie, la polyphonie — ou leur combinaison plus ou moins complexe. Prenons un exemple de Xenakis, le premier théoricien de la texture. Dans *Syrmos*, l'auteur lui-même

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

déclare (Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, in *La revue musicale*, Paris, 1963, p. 98) qu'il a utilisé les textures:



a) réseaux parallèles horizontaux; b) réseaux parallèles *(glissandi)* ascendants; c) réseaux parallèles *(glissandi)* descendants; d) résaux paralléles croisés (ascendants et descendants), etc. On voit tout de suite que a, b et c sont des homophonies, tandis que d est une polyphonie ou hétérophonie de deux homophonies.

Un autre phénomène syntaxique est possible en plaçant les catégories syntaxiques dans la *zone de raréfaction:* les objets sont distribués horizontalement (juxtaposés), et tellement raréfiés — par exemple séparés par des pauses extrêmement longues — que la conscience auditive cesse de les percevoir dans une même continuité. Cependant, ces phénomènes ne se sont pas suffisamment affirmés dans la pratique et moins encore dans la théorie musicale.

Les quatre catégories syntaxiques sont donc fondamentales pour toutes les zones auditives ou de perception: la zone de détail (dans laquelle les catégories ont été définies), la zone de l'agglomération (dans laquelle les catégories deviennent des textures) et la zone de la raréfaction (opposée à l'agglomération).

4. La syntaxe abstraite

Les éléments de base de la syntaxe abstraite se constituent par une autre définition donnée aux catégories syntaxiques dans les termes de la logique symbolique.

La syntaxe abstraite recourt à deux notions fondamentales: la succession et la simultanéité. La succession de deux événements x, y est par définition la situation où le moment final de x coïncide au moment initial de y, ce qui s'écrit:

$$\text{Suc. } (x, y) \underset{\text{Df}}{=} \{m_f(x) = m_i(y)\} \qquad (1)$$

où m_i = le moment initial et m_f = le moment final.

Il y a deux types de succession: par répétition ou par changement, selon que les événements qui se succèdent sont, respectivement identiques ou différents. Ainsi:

$$\text{Suc.rép. } (x, y) \underset{\text{Df}}{=} \{x = y \wedge \text{Suc. } (x, y)\} \qquad (2)$$

$$\text{Suc.chang. } (x, y) \underset{\text{Df}}{=} \{x \neq y \wedge \text{Suc. } (x, y)\} \qquad (3)$$

où $\wedge$ = et.

C'est la succession qui est à la base de la monodie: pour chaque événement x,x appartient à l'ensemble X des événements de la monodie M(X), il y a un seul y, y appartient à X et y succède à x. Par conséquent:

$$M(X) \underset{\text{Df}}{=} \forall x(x \in X)\exists !y[y \in X \wedge \text{Suc. } (x, y)] \qquad (4)$$

où $\forall$ = pour n'importe quoi, $\in$ = appartient, $\exists !$ = il y a un seul.

La simultanéité de deux événements x, y est par définition la situation où le moment initial de x précède le moment final de y et le moment initial de y précède le moment final de x. Alors:

$$\text{Sim}(x, y) \underset{\text{Df}}{=} \{m_i(x) < mf(y)\} \wedge \{m_i(y) < m_f(x)\} \qquad (5)$$

où $<$ = précède.

Pour définir l'homophonie, on restreint d'abord la définition la plus générale de la simultanéité de (5) — valable pour tous les types de simultanéité: homophone, polyphonique ou hétérophonique — à une simultanéité homophone Sim. 0(x, y), qui est:

$$\text{Sim.0}(x,y) \underset{\text{Df}}{=} \{m_i(x) \leqslant m_i(y)\} \wedge \{m_f(y) \leqslant m_i(x)\} \qquad (6)$$

où $\leqslant$ = précède ou coïncide.

L'homophonie 0(Y) est définie sur la base de la monodie M(X) et de la simultanéité homophone Sim. 0(x, y):

$$0(Y) \underset{\text{Df}}{=} \forall x(x \in X \wedge y \in Y)\exists y\{y \in Y \wedge \text{Sim.0}(x,y)\} \qquad (7)$$

où $\exists$ = il y a au moins un.

Nous ne continuerons pas à définir toutes les catégories syntaxiques, leurs multiples aspects et combinaisons possibles, ce qui constituerait l'objectif d'un traité de syntaxe et dépasserait les intentions de notre étude. Mais on peut dès à présent constater que l'édifice de la syntaxe abstraite peut être rigoureusement construit en des termes exclusivement logiques, donc par l'exclusion des termes techniques, plus imprécis, des théories musicales. On atteint ainsi à un degré particulier de précision et pe généralité.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

5. Les catégories syntaxiques en tant qu'ensembles

Les définitions de la succession (1) et de simultanéité (5), sur lesquelles nous avons fondé la syntaxe abstraite constituent les relations les plus générales entre les événements, au point de vue de leur apparition dans le temps. On peut leur ajouter encore, par exemple, les relations les plus générales entre les événements au point de vue de l'identité ou de la non-identité de leur «substance». Un exemple: les définitions (2) et (3) placées dans le domaine de la succession mais pouvant être introduites aussi dans le domaine de la simultanéité.

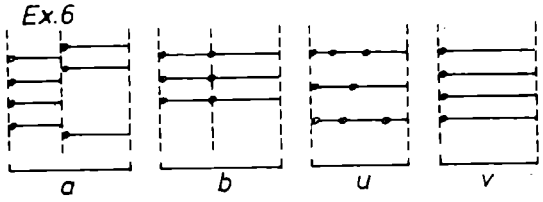
En partant de pareilles définitions, qui doivent être entendues en tant que propriétés, on peut construire pour chacune des catégories syntaxiques de cas particuliers, qui puissent présenter toutes les combinaisons possibles des propriétés données. Les catégories syntaxiques deviennent ainsi des ensembles d'éléments et peuvent être étudiées avec la théorie des ensembles, ce qui constitue un objectif principal de la syntaxe abstraite.

Certes, plus sera grand le nombre des propriétés introduites, plus sera accru le nombre des ensembles distincts. Cependant, dans ce qui suit, nous avons simplement l'intention de montrer la possibilité d'une pareille étude. C'est pourquoi afin de l'exemplifier, nous allons nous restreindre à la catégorie homophonie, considérée en l'occurrence en tant qu'ensemble dont les éléments sont des homophonies distinctes. Ainsi, si O = la catégorie d'homophonie définie par (7) et $o_1, o_2, o_3, \cdots$ = des cas particuliers d'homophonie qui appartiennent à l'ensemble 0, alors $0 = \{o_1, o_2, o_3, \cdots\}$, et le problème consiste dans la construction abstraite des éléments $o_1, o_2, o_3, \cdots$

À cette fin, nous allons remarquer qu'un parcours successif des événements X de la monodie M(X) signifie un parcours successif des simultanéités homophones Y de l'homophonie O(Y) (voir la définition (7)). Deux situations limite peuvent en surgir: a) tous les événements *sont changés* dans la simultanéité successive et b) tous les événements *sont répétés* dans la simultanéité successive. De même, dans les limites d'*une* simultanéité peuvent apparaître deux situations limite: u) les événements *se répètent sans la coïncidence des moments initiaux* et v) les événements *ne se répètent pas.*

Les 4 propriétés, a, b, u, v, associées deux par deux, forment 4 types d'homophonies disjointes: o_1 = a et u; o_2 = a et v; o_3 = b et u; o_4 = b et v.

Ex.6



A leur tour, les homophonies o_1, o_2, o_3, o_4 peuvent se réunir dans toutes les combinaisons distinctes possibles: $o_5 = o_1 \cup o_2$; $o_6 = o_1 \cup o_3$;

$o_7 = o_1 \cup o_4$; $o_8 = o_2 \cup o_3$; $o_9 = o_2 \cup o_4$;

$o_{10} = o_3 \cup o_4$; $o_{11} = o_1 \cup o_2 \cup o_3$; $o_{12} =$

$= o_1 \cup o_2 \cup o_4$; $o_{13} = o_1 \cup o_3 \cup o_4$; $o_{14} =$

$= o_2 \cup o_3 \cup o_4$; $o_{15} = o_1 \cup o_2 \cup o_3 \cup o_4$.

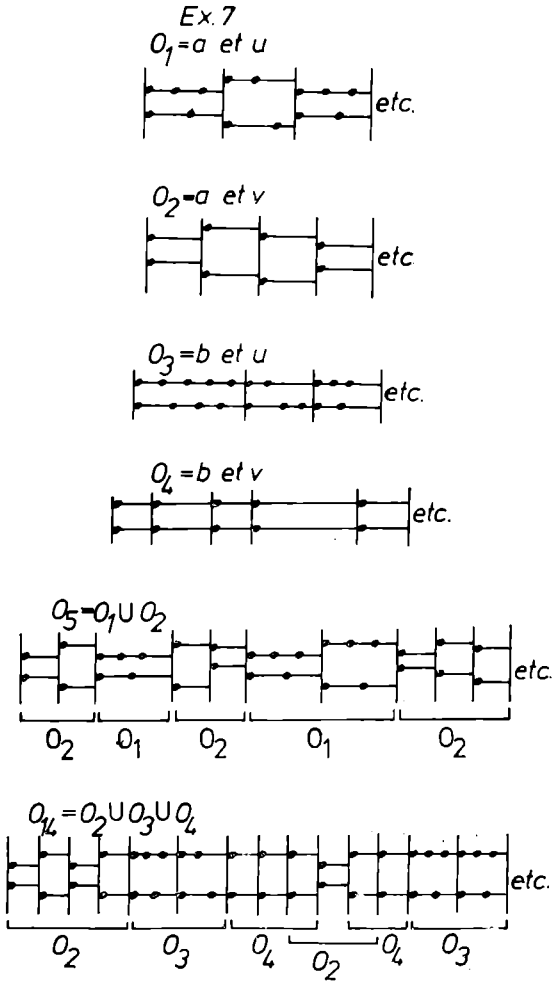
Si l'on ajoute $o_{16} = \emptyset$, l'ensemble vide, les 16 ensembles ainsi constituées forment l'ensemble des parties P(O) de l'ensemble O. Donc $0 = \{o_1, o_2, o_3, o_4\}$ et $P(O) = \{o_1, o_2, o_3, \cdots o_{16}\}$. Les structures de l'algèbre moderne peuvent servir de la sorte dans l'étude de ces ensembles, ce qui représente un avantage remarquable.

Spécifions encore que le terme de réunion (U) signifie en ce cas la présence dans la *suite* des simultanéités homophones seulement des homophonies liées par le signe U. Par exemple, $o_{14} = o_2 \cup o_3 \cup o_4$ représente un ensemble illimité de *suites* homophones, constituées néanmoins exclusivement d'homophonies du type o_2, o_3 ou o_4. Chaque file peut se différencier par un autre ordre des homophonies o_2, o_3, o_4, ces homophonies peuvent se répéter librement, un certain nombre de fois à la suite, le nombre des événements simultanés (la densité des «accords») peut être constant ou variable, etc. Voici, en une représentation schématique réduite à deux «voix» (simultanéité homophone de deux événements), quelques suites d'homophonies plus haut classées, qui, évidemment, peuvent être illustrées en une infinité d'autres situations (voir Ex. 7).

On voit de cet exemple que O_2 est l'une des situations les plus fréquentes de l'homophonie modale ou sérielle; O_3 apparaît plus rarement, par exemple dans la IVe partie, organisée selon le système sériel, de l'ouvrage *Il canto sospeso* par Luigi Nono ou comme un cas particulier, dans la IIe partie, organisée selon le système modal, de *Muzica de concert* par Aurel Stroe, quoiqu'il n'y ait aucun rapprochement sous l'aspect de l'organisation de l'objet ou de la position esthétique entre ces deux ouvrages, etc.

La syntaxe abstraite peut servir ainsi pour la comparaison de musiques différentes comme

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



style ou même appartenant à des époques ou à des cultures différentes.

De même, l'imagination abstraite des éléments (ensembles) de chaque catégorie syntaxique et des liens logiques entre ces éléments (ensembles), donc l'élaboration d'un *système d'organisation de la syntaxe*, ouvre des perspectives inédites dans la création musicale, occupée presque exclusivement, surtout dans notre siècle, par l'organisation de l'objet.

La catégorie homophonie conçue en tant qu'ensemble de suites d'homophonies distinctes peut être etudiée aussi par la linguistique mathématique: les types d'homophonies seront alors les mots d'un vocabulaire, et les règles introduites pour l'obtention d'une suite de mots, une grammaire du langage musical. La syntaxe abstraite devient de la sorte une syntaxe dans le sens mathématique. L'intérêt d'une pareille étude, étendu à toutes les catégories syntaxiques et à leurs combinaisons, s'impose tout naturellement.

Enfin, les catégories syntaxiques considérées en tant qu'ensembles comprenant le plus d'éléments possibles offrent une modalité rationnelle de passer d'une catégorie à l'autre. En effet, quoique dans les définitions que nous venons de donner nous ayions sous-entendu que, par exemple, l'homophonie, l'hétérophonie et la polyphonie sont des cas limite, irréductibles, dans le domaine de la simultanéité, il faut mentionner que dans la pratique musicale on rencontre d'innombrables échelons intermédiaires entre ces catégories. Et même, parmi les situations intermédiaires. il y en a qui peuvent être attribuées aussi bien à l'une ou à l'autre des catégories: se sont les intersections, leurs éléments communs. Aussi, en partant de la pratique musicale et en construisant dans l'abstrait, sur des bases combinatoires, les éléments de chaque catégorie syntaxique (certains éléments pouvant être complètement inédits), on arrive à un système dans lequel le passage d'une syntaxe à l'autre peut avoir lieu, par exemple, par l'utilisation des éléments communs, c'est-à-dire de l'intersection des syntaxes considérées: c'est ce qui pourrait s'appeller une «modulation de syntaxe».

6. Les combinaisons des catégories syntaxiques

Nous allons noter avec M, O, E et P les quatre catégories syntaxiques, respectivement la monodie, l'homophonie, l'hétérophonie et la polyphonie. Les combinaisons des catégories syntaxiques signifient des combinaisons à répétition des quatre catégories prises par deux, par trois, etc. et liées par une relation de simultanéité ou (et) de succession.

Nous prendrons en considération ici seulement les combinaisons à répétition des quatre catégories prises par deux et la relation de simultanéité définie par (3). On obtient 16 situations dont 10 distinctes: (M, M), (M, O), (M, E), (M, P), (O, O), (O, E), (O, P), (E, E), (E, P) et (P, P).

D'aucunes sont bien connues. Ainsi, (M, O) = la simultanéité d'une monodie et d'une homophonie est la classique «monodie accompagnée»; (M,P) = la simultanéité d'une monodie avec une polyphonie apparaît, quoique plus rarement, par exemple dans les oratorios de Bach: une mélodie de choral superposée à une couche polyphonique. Les autres combinaisons sont plus ou moins fréquentes, voire inexistantes (à l'exception, évidemment, de (M, M), qui peut être dans certains cas P, O, ou E): quelques-unes apparaissent, par exemple, dans la musique plus nouvelle et pourraient

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s'intituler: polyphonie d'homophonies, polyphonie de polyphonies, polyphonie d'hétérophonies, hétérophonie d'hétérophonies, etc.

L'étude de la combinaison des catégories syntaxiques classe ainsi toutes les possibilités syntaxiques complexes de la musique, dont quelques-unes complètement inédites.

7. Les syntaxes réelles

Soit C = {M, O, E, P} l'ensemble des catégories syntaxiques, où M, O, E, P sont, respectivement, la monodie, l'homophonie, l'hétérophonie et la polyphonie; et S = {m, t, s, x} l'ensemble des systèmes d'organisation possibles des objets, où m = le système modal (médiéval ou moderne), t = le système tonal, s = le système sériel et x = un système inédit ou le manque de tout système (par exemple quand le hasard préside au choix des objets non inclus à un vocabulaire constitué d'avance).

Le produit cartésien CXS (c'est-à-dire tous les couples qui peuvent se former en prenant comme premier terme un élément quelconque de l'ensemble C et comme terme second un élément quelconque de l'ensemble S) est:

Ex.8

		S			
	CxS	m	t	s	x
C	M	M,m	M,t	M,s	M,x
	O	O,m	O,t	O,s	O,x
	E	E,m	E,t	E,s	E,x
	P	P,m	P,t	P,s	P,x

De la sorte, l'ensemble CXS s'écrit: CXS = = {(M, m), (M, t), (M, s), (M, x), (O, m), ···}

Les éléments de l'ensemble CXS, qui sont par conséquent des couples — les deux termes de chaque couple agissant concomitamment et se conditionnant réciproquement dans la pratique musicale — constituent la première couche de syntaxes réelles.

Une deuxième couche s'obtient par l'effectuation du produit cartésien (CXS) X (CXS) = =$(CXS)^2$, les éléments de ce nouvel ensemble pouvant être liés, comme au chap. 6, par la relation de simultanéité ou (et) de succession.

Les couches suivantes résultent des produits cartésiens $(CXS)^3$, $(CXS)^4$, etc., et les relations de simultanéité ou (et) de succession.

Ex. 9

$(CxS)^2$	(M,m)	(M,t)	(M,s)	(M,x)	(O,m)	etc
(M,m)	[(M,m),(M,m)]	[(M,m),(M,t)]	[(M,m),(M,s)]	[(M,m),(M,x)]	[(M,m),(O,m)]	etc
(M,t)	[(M,t),(M,m)]	[(M,t),(M,t)]	[(M,t),(M,s)]	[(M,t),(M,x)]	[(M,t),(O,m)]	etc
(M,s)	[(M,s),(M,m)]	[(M,s),(M,t)]	[(M,s),(M,s)]	[(M,s),(M,x)]	[(M,s),(O,m)]	etc
(M,x)	[(M,x),(M,m)]	[(M,x),(M,t)]	[(M,x),(M,s)]	[(M,x),(M,x)]	[(M,x),(O,m)]	etc
(O,m)	[(O,m),(M,m)]	[(O,m),(M,t)]	[(O,m),(M,s)]	[(O,m),(M,x)]	[(O,m),(O,m)]	etc
(O,t)	[(O,t),(M,m)]	[(O,t),(M,t)]	[(O,t),(M,s)]	[(O,t),(M,x)]	[(O,t),(O,m)]	etc
etc.	etc.	etc.	etc.	etc.	etc.	

Il est évident que les couches 2, 3, etc. conduisent à des combinaisons absolument inédites dans la pratique musicale, quelques-unes pouvant s'intégrer à l'idée générale de collage.

Jusqu'à ce jour on a étudié dans le détail les couples (O, t) et (P, t), c'est-à-dire les incidences entre homophonie et tonalité et, respectivement, polyphonie et tonalité: ce sont, justement, les traités scolastiques d'harmonie et de contrepoint, syntaxes ou plus exactement théories syntaxiques arrivées à un stade de préformalisation. De même, [(M, t)(O, t)] est la monodie accompagnée dans le système tonal, la syntaxe qui est à la base des formes homophones tonales, et [(M, t)(P, t)] la syntaxe qui est à la base de formes polyphoniques tonales.

Certes, il existe dans la pratique musicale une harmonie modale (O, m) et un contrepoint modal (P, m) mais avec un contour pas aussi bien précisé par des lois théoriques que l'harmonie et le contrepoint tonal.

Ainsi, le système modal médiéval et moins encore le système modal moderne ou le système sériel ne se sont pas encore constitué, théoriquement, des syntaxes. (Il est regrettable que le second volume de *Penser la musique aujourd'hui* par P. Boulez, dans lequel l'auteur se proposait de traiter la syntaxe sérielle, n'a pas paru jusqu'à ce jour). De même, il n'y a pas de traité de monodie dans aucune des organisations possibles et d'autant moins un traité d'hétérophonie ou de texture, quoique, en ce dernier cas, on a pu constater certaines préoccupations, ainsi que celles dues à Xenakis.

Les syntaxes réelles peuvent être étudiées en partant non seulement de situations particulières, comme on l'a fait jusqu'à présent, mais aussi de la syntaxe abstraite. En effet, ainsi que nous l'avons montré, les relations complexes d'ordre syntaxique, mises en évidence par la syntaxe abstraite, existent, sous différents aspects dans chacune des syntaxes réelles.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA LECTURE PSYCHO-SÉMIOTIQUE DU MESSAGE MUSICAL

Speranța Rădulescu

Étant donné que la musique fonctionne à l'instar d'un stimulus sur la composante affective du psychique humain, nous convenons pour ce qui suit que le message musical est un signe; que le signifiant en est la réalité sonore et que le signifié est l'expérience émotionnelle-esthétique qui constitue la réaction de réponse du récepteur au message. Nous convenons également d'élargir la lecture sémiotique au niveau

— substantiel
— structural et
— fonctionnel-global du message.

I. Le niveau substantiel du langage musical est constitué de l'ensemble des objets sonores musicaux, c'est-a-dire de l'ensemble des objets sonores pouvant entrer dans la composition des messages musicaux. Les sons et les bruits sont des objets sonores de signe positif, tandis que les pauses — l'absence des sons et des bruits — de signe négatif. Les objets sonores de signe positif ont cinq propriétés fondamentales: hauteur, durée, intensité, timbre et mode d'attaque, propriétés à travers lesquelles s'expriment les déterminations quantitatives (fréquence, durée et amplitude) et qualitatives (forme) de la vibration qui les produit. Les objets sonores de signe négatif — les pauses — ont une seule propriété: la durée. Le fonctionnement des ± objets sonores en tant que ± objets sonores musicaux est donné par des règles restrictives se référant à leurs propriétés fondamentales, règles à caractère objectif (par exemple: les hauteurs, les intensités et leurs durées doivent avoir des valeurs situées dans le registre de la capacité fonctionnelle optimale de l'analyseur acoustique), ou à caractère subjectif-historique (par exemple: les ± objets sonores avec certains timbres sont considérés comme inacceptables; ou: les hauteurs des + objets sonores — valeurs discrètes découpées du continuum sonore accessible à l'oreille humaine — doivent coïncider ou pouvoir se rapporter aux hauteurs données par l'un des systèmes d'intonation usuels; ou: les durées des ± objets sonores doivent être rationnellement exprimables [1] par l'une des deux unités de mesure des durées dans le langage musical: le temps et la seconde.

Les objets sonores — musicaux ou non musicaux — agissent sur le sujet récepteur, qui les évalue affectivement, en manifestant des états spécifiques d'acceptation-refus, satisfaction-insatisfaction, tension-relaxation [2]. Dans l'absence — ou dans l'ignorance — d'investigations psychologiques concernant les émotions déclenchées par les objets sonores, notre affirmation, à savoir que le récepteur réagit d'une façon différenciée, en fonction de leurs propriétés fondamentales et du contexte où ils se trouvent, demeure une hypothèse. Le fait que la recherche de la signification des couleurs plastiques dans le plan affectif du sujet récepteur a mis en évidence des émotions spécifiques, lesquelles sont dépendantes de la nuance et du contexte, nous encourage à croire que notre hypothèse pourrait être confirmée par l'expérience.

Lorsque R (le récepteur) prend contact avec M (le message) par une lecture superficielle, au niveau substantiel, il est affecté par chaque objet sonore dans le contexte donné. La lecture en est accessible à tout un chacun, ne sollicitant pas une compétence musicale. Les expériences émotionnelles de ce type ne sont pas contredites par celles qui résultent à la suite de lectures en profondeur mais par contre reconsidérées et intégrées.

II. Le niveau structural du M musical est detérminé par le nombre et le type des relations et des interactions des ± objets sonores composants. La structure du M musical est le résultat de l'organisation les objets sonores en conformité avec certains principes et règles de composition historiquement déterminés.

Nous considérons non seulement le M musical mais aussi les substructures musicales dont il est constitué comme des signes; le caractère spécifique de la relation entre le signifiant et le signifié de ces signes réside dans:

— le fait que la relation signifiant-signifié n'est pas soumise à des lois déterministes, mais probabilistes, attendu qu'elle est fonction aussi bien de facteurs objectifs, aux valeurs constantes ou relativement constantes (la structure du signifiant, les conventions de signification), que de facteurs subjectifs, variables (la structure psychique en général et la structure affective en particulier du R, la compétence musicale et sa sphère de motivation, le milieu physique et psycho-social où a lieu la communication) et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— dans le fait que les conventions de signification au lieu d'agir au niveau des signes proprement dits, agissent au niveau de la *syntaxe* et des *modalités* par le moyen desquelles elles s'expriment [3].

Afin de pouvoir examiner le mécanisme de la signification au niveau structural du M musical nous avons effectué une simplification qui consiste à réduire à 0 l'influence des facteurs subjectifs. Évidemment, ces facteurs seront introduits en discussion tour à tour et dans un ordre favorable à une analyse en profondeur. Dans l'étape où nous nous trouvons, nous opérons cependant avec un R idéal (avec un profil émotionnel équilibré, une expérience émotionnelle et émotionnelle-esthétique abondante et compétence plus grande ou du moins égale avec celle que réclame le décodage du M), réceptant le M musical dans les conditions les plus favorables (salle avec une acoustique parfaite, silence absolu, concentration sur la musique que rien ne vient de troubler).

Au cours de l'audition et des moments qui la suivent immédiatement, R effectue les opérations suivantes:

1) l'analyse dans le plan syntagmatique et paradigmatique du M musical; la première vise d'en relever la structure, par l'établissement des paramètres et des composantes irréductibles sur l'horizontale et sur l'horizontale-verticale, ainsi que les modalités qu'elle présuppose; la seconde, se rapportant au paradigme, — la systématisation et la confrontation des données obtenues avec les informations structurales systématiques détenues par R, assimilées par lui au cours de la pratique musicale et constituant son fond aperceptif. Par ces opérations, R:

— extrait des informations sur l'organisation du M sur le périmètre des hauteurs, des durées, des intensités et des timbres, sur la structure des composantes (parties, sections, périodes, phrases, etc.), sur les connexions et les fonctions des composantes dans l'ensemble de la construction, et

— relève leur appartenance à l'une des classes d'informations structurales accumulées en mémoire.

2) l'attribution des significations provisoires, sur la base des données offertes par l'analyse et en fonction des conventions de signification et de son montage intérieur, un calcul complexe des dimensions psychiques, synthétisant tous les facteurs subjectifs qui interviennent dans le processus de communication, facteurs que nous avons considérés optimaux et que en tant que tels nous allons négliger au cours de notre démonstration.

Par la convention établie, pour un R compétent, correspond à chaque information structurale un champ sémantique large, respectivement un certain type d'états ou d'expériences émotionnelles-esthétiques. Par exemple: la tonalité majeure — en tant que modalité [4] — indique d'une façon objective à tous les R compétents appartenant à l'aire de culture européenne, par une convention de signification constituée et enracinée depuis approximativement 300 ans, une expérience émotionnelle sthénique laquelle peut être joie, acceptation, confiance, etc. Les informations structurales que R extrait du même texte (message) peuvent être convergentes se confirmant et se précisant réciproquement, imposant des restrictions successives du champ sémantique et conduisant vers une expérience émotionnelle unique, caractérisée par une intensité, un degré d'attraction et un degré de plaisir déterminés; ou divergentes, indiquant deux, voire plusieurs expériences distinctes tant au point de vue de la qualité (dérivant d'expériences émotionnelles basales différentes) [5] qu'à celui de la quantité (degrés d'intensité, d'attraction et de plaisir). Les émotions distinctes se trouvent en des rapports d'opposition catégorique (A totalement différent de B) ou échelonnée (A partiellement différent de B). Elles s'induisent successivement, dans un déploiement horizontal (voir les oppositions catégoriques caractéristiques pour certaines formes musicales telles la sonate, le rondo; ou les oppositions échelonnées, spécifiques au thème à variations) ou simultanément, dans des syntagmes avec une complexité accrue (opéras, développements de sonate ou poèmes symphoniques, etc., où thèmes, motifs, figures partiellement ou totalement opposées se superposent). En ce dernier cas, R a la tendance de composer, d'intégrer les expériences vécues individuelles dans une expérience émotionnelle-esthétique unique, avec des caractéristiques propres, différant de celles de ses composantes.

Les significations attribuées jusqu'à ce moment par R aux parties constituantes du M sont provisoires, devant être révisées, comme nous allons le voir, au cours de la quatrième étape de la lecture au niveau structural.

3) La troisième opération effectuée par R est la synthèse, la recomposition et la reconsidération du signifiant (M) de la perspective de l'analyse antérieure, et la quatrième,

4) la révision des signifiants provisoires des parties constituantes du M et leur synthèse dans une expérience émotionnelle-esthétique complexe, intégrale, équivalant à la signification définitive dans le plan affectif du M.

Les opérations 1 et 2 — l'analyse dans le plan syntagmatique et paradigmatique du M

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et l'attribution des significations provisoires — sont concomitantes, effectuées et réeffectuées par R sur le parcours de l'audition. En ce même temps, R opère aussi des synthèses partielles — dans le plan du signifiant et du signifié —qui préparent les opérations 3 et 4, la synthèse du message intégral.

Aucun syntagme musical, hormis le M, ne saurait avoir la même signification dans le contexte et en dehors du contexte. La signification provisoire d'un syntagme est d'autant plus rapprochée de celle définitive que sa complexité et ses dimensions sont plus grandes par rapport à ceux du M auquel ils appartiennent. Le syntagme minimal du M — l'objet sonore (de signe positif) — n'a pas de signification au niveau structural; pour obtenir une information sémantique minime sont nécessaires pour le moins deux + objets sonores.

Les opérations par le truchement desquelles R arrive à la signification se déroulent le plus souvent au-dessous du seuil du conscient.

La lecture du M au niveau structural mène vers une signification émotionnelle-esthétique.

III. La lecture au niveau fonctionnel-global consiste dans l'évaluation de la signification définitive du M de la perspective des nécessités sur le plan affectif du R d'une part et, d'autre part, de la perspective des lois générales de la sensibilité affective: la loi de l'adaptation, du contraste et de la saturation [6]. En appréciant la signification du M en fonction de ces systèmes de référence, R l'accepte ou, par contre. le rejette, en le considérant insatisfaisant.

Les opérations de comparaison, à travers lesquelles R arrive à la signification émotionnelle-esthétique du niveau fonctionnel-global du M, ne sont pas nécessairement conscientes.

La lecture en profondeur du M (au niveau fonctionnel-global) implique la lecture en chaîne de profondeur moyenne et de surface: la lecture au niveau substantiel est à la base de celle au niveau structural, laquelle constitue à son tour un point de départ pour la suivante boucle de la spirale cognitive.

Notes

[1] Exprimables à travers des numéros rationnels.

[2] MIHAI GOLU, *Principii de psihologie cibernetică*, Bucarest, 1975, chap. VI.

[3] L'expérience affective humaine contient des expériences variées et complexes; elles peuvent néanmoins se réduire à un nombre restreint d'émotions, en partant desquelles, par des variations d'intensité et des combinaisons, peuvent dériver toutes les autres. Conformément au modèle élaboré par Plutchik, considéré par les spécialistes comme étant le plus adéquat, il y a 8 émotions basales: l'anticipation, la furie, la joie, l'acceptation, la douleur, la surprise, la peur, le dégoût. Pour la dérivation des diverses nuances de l'expérience affective il est nécessaire de distinguer non seulement le sens — positif ou négatif, sthénique ou asthénique — et l'intensité des émotions, mais aussi l'orientation vers le stimulus ou, par contre, le rejet de celui-ci par le sujet sur lequel il agit et la satisfaction ou l'insatisfaction qu'elle lui provoque (voir MIHAI GOLU, AUREL DICU, *Introducere în psihologie*, Bucarest, 1972, chap. IV et MIHAI GOLU, *Principii de psihologie cibernetică*, chap VI.

[4] Exemples de modalités: les systèmes d'intonation (tonalités, modes, séries, etc.), les systèmes métro-rythmiques (divisionnaire, giusto syllabique, parlando-rubato), l'échelle dynamique et celle agogique, etc.

[5] Voir la note 3.

[6] «La dynamique de la sensibilité affective est soumise aux lois de l'adaptation, du contraste et de la saturation. L'adaptation s'exprime dans la diminution de l'intensité initiale de l'expérience vécue à mesure que se prolonge le contact de la communication avec l'objet qui l'a conditionnée et que s'installe une habitude émotionnelle de signe soit négatif, soit positif. Le contraste ⟨...⟩ se manifeste de la manière la plus pregnante dans le contexte de l'interaction des expériences vécues de signe opposé. Ainsi, la persistance prolongée d'une expérience positive augmente l'acuité par rapport à une expérience négative, l'intensité de cette expérience vécue, lorsqu'elle se produit, étant surestimée ⟨...⟩. La saturation implique l'adaptation, mais caractérise la tolérance pour le signe ou le type de l'expérience émotionnelle ⟨...⟩, lorsque la limite de cette tolérance est dépassée, enregistrant soit l'interruption du contact de la communication avec l'objet, soit le passage d'une expérience initiale à une autre de signe opposé (MIHAI GOLU, *op. cit.*, chap. VI, p. 255).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE

Le Premier Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste — qui eut lieu du 2 au 4 juin 1976 — fut une occasion pour préciser, en cette étape de sollicitations maximales des capacités créatrices du peuple entier, la fonction de la culture, en partant de l'idée fondamentale d'une nécessaire fusion de l'activité esthétique avec celle politique. L'exposé du camarade Nicolae Ceaușescu — programme idéologique vibrant de patriotisme et d'une absolue exigence, ayant pour but le perfectionnement de la création artistique — instaura un climat d'élevation spirituelle, un climat mobilisateur, pour débattre les problèmes de l'art et de la culture socialistes: la sphère et le contenu de l'humanisme révolutionnaire, avec un large horizon politique et philosophique; la recherche de la vérité dans l'art, d'où découle nécessairement une diversification de l'expressivité artistique, imposée par la complexité de la réalité des événements que nous vivons. Ce qui dans l'acception des exigences actuelles signifie de rendre d'une manière «aussi pleine de couleur et aussi variée que possible» sur le plan artistique les réalisations et les aspirations, les idéals et les difficultés, de combattre les principes insalubres, périmés, de la superficialité et du conformisme. L'exposé présenté au Congrès apporte des précisions quant au contenu de la notion de vérité, qui signifie profondeur et complexité éthique, une conscience claire du rôle éducatif des arts jouissant d'une large audition.

Se proposant de mettre en pratique les directions et les indications de ce programme idéologique et esthétique — affirmé aussi dans d'autres occasions au cours des conférences qui ont précédé l'événement le plus important du printemps de 1976 — les collectifs des théâtres du pays entier ont essayé d'établir un programme unitaire en ce qui concerne la structure du répertoire promu, constitué principalement d'ouvrages de la dramaturgie roumaine, lesquels, par leur contenu solidement ancré dans la réalité, contribuent à l'enrichissement du patrimoine artistique national.

La dernière pièce de Aurel Baranga *Viața unei femei* (La Vie d'une femme) — mise en scène par les théâtres nationaux de Bucarest et de Cluj-Napoca — apparaît comme une grave méditation au sujet de quelques aspects éthiques et politiques de la décennie tourmentée qui suivit après le 23 Août 1944. L'héroïne de la pièce, qui se trouve dans une situation dramatique, étant obligée de supporter les conséquences d'une fausse accusation selon laquelle elle aurait participé à un acte de haute trahison, est engagée dans une âpre confrontation avec ceux qui décident de son sort mais aussi avec elle-même.

Les oscillations douloureuses entre l'option rationnelle, dans le sens de la justice, les vicissitudes auxquelles elles est soumise et les propres faiblesses, d'ordre affectif, de l'héroïne — impliquant un remarquable effort d'édification morale, confèrent à la pièce les dimensions monumentales de la tragédie antique, dans une acception esthétique moderne. Pour situer sur le plan historique le destin de l'héroïne, dans l'horizon agité des années '50, les deux interprètes — Marcela Rusu, à Bucarest et Silvia Ghelan, à Cluj-Napoca — ont puisé leurs moyens dans des registres différents. Alors que le jeu de l'interprète du Théâtre National de Bucarest fut, tour à tour, intériorisé et plein de tension, poussée jusqu'au pathétisme, Silvia Ghelan choisit la tonalité de l'expression naturelle et nuancée, apparemment détachée, le dramatisme consistant de l'ironie et de la virulence avec lesquelles elle dénonce ses partenaires. Dans la nouvelle pièce du dramaturge D. R. Popescu, *Timpul în doi* (Le Temps à deux), le plaidoyer pour l'implication morale et sociale dans la vie de la collectivité, en tant que véritable raison d'exister de chaque individu constitua, dans la vision du metteur en scène Al. Tatos, la prémisse d'un spectacle d'analyse, de prospection des couches les plus profondes du texte, de ses significations politiques et sociales (Théâtre Municipal de Ploiești). Le metteur en scène réalisa une fusion organique du symbole et des accents naturalistes, dans une vision d'ensemble harmonieusement équilibrée recourant tantôt, à travers la «distanciation», aux procédés du théâtre épique, tantôt aux modalités poétiques suggérées par la substance dramatique même. Silvia Popovici (Emilia) parcourt un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ample registre dramatique réalisant devant nous l'incroyable métamorphose d'un être aigri et fatigué par la monotonie de l'existence quotidienne en une femme sensible, debordante de vitalité, décidée à lutter pour son propre destin, qu'elle ne saurait séparer de celui de l'homme aimé. Dans *Armistițiul cu diavolul* (L'Armistice avec le diable), au théâtre «A. Davila» de Pitești, Paul Everac lance un appel à des sentiments d'humanité, le plan du conflit, qui est celui de la conscience, étant renforcé par un conflit-prétexte déterminé par une apparente incompatibilité entre les préoccupations professionnelles d'un intellectuel et sa vie de famille. L'un des ouvrages les plus intéressants (mis en scène d'abord au Théâtre dramatique «Bacovia» de Bacău, puis, à l'initiative de l'ATM (L'Association des Artistes des institutions théâtrales et musicales de la République Socialiste de Roumanie), au Théâtre «Ion Creangă», *Excursia* (L'Excursion) signé par Th. Mănescu, est un débat, dans un dialogue riche en idées, sur le thème du patriotisme et du déracinement, de la responsabilité morale et professionnelle dans la société contemporaine. Parmi les premières absolues de l'année 1976, très fertile pour notre création dramatique, nous citerons *Fotbal*, de M. R. Iacoban, encore une pièce dont les sportifs constituent le sujet; *Zodia gemenilor* (Le Signe des gémeaux) de Valentin Munteanu, au théâtre de Giulești, comédie se proposant de ridiculiser avec les moyens de la farce et du vaudeville des défauts et des penchants vers des pratiques pas tout à fait honnêtes; *Alexandru Lăpușneanu* (au Théâtre «Mihai Eminescu» de Botoșani), qui marque le début de Virgil Stoenescu dans le domaine du drame historique. Les affiches des théâtres de la capitale et des autres villes du pays ont encore annoncé une série de premières dont nous avons choisi: *Emmi (Amor pierdut-viață pierdută)* (Emmi, Amour perdu—vie perdue), de Mihai Eminescu, *Histrion*, adaptation de Mihai Eminescu, d'après I. Ierwitz (Théâtre «Mihai Eminescu» de Botoșani), *Plicul* (L'Enveloppe) de Liviu Rebreanu (Théâtre de Comédie), *Dinu*, de Radu F. Alexandru (Théâtre «Maria Filotti» de Brăila), *Aceste anotimpuri și cărări* (Ces saisons et ces sentiers), de Eugen Onu, et *Dragomara*, de Radu Stanca, présentés en première absolue au Théâtre d'État de Sibiu.

L'esprit novateur, stimulateur de la création se manifesta également dans le domaine de l'art du spectacle. La diversité des modalités scéniques, le souci d'aborder de nouvelles formules de la mise en scène trouvèrent une nouvelle occasion de s'affirmer à Bîrlad, lors des journées dédiées aux jeunes metteurs en scène. Les spectacles présentés à cette occasion constituèrent la matière des débats consacrés à l'analyse concrète et aux essais de définir le concept moderne de mise en scène dans l'acception de notre jeune génération de réalisateurs. Dans *Macbeth* (Théâtre Municipal de Ploiești), le metteur en scène Aureliu Manea, faisant abstraction des contingences de l'histoire, imagine sur un plan métaphorique la tragédie sanglante du pouvoir, par le choc de proportions cosmiques entre la conscience humaine et la force du destin implacable. *Macbeth* nous apparaît comme un récit fantastique de la lutte entre le bien et le mal où le symbole visuel a un rôle accablant. La comédie *Servo di due padroni* de Goldoni (Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț) dans la mise en scène de Iulian Vișa et la scénographie de Vasile Jurje, a été une performance de virtuosité comique, dont le mérite appartient en même mesure à la mise en scène et aux interprètes qui, avec une verve endiablée, ont mis en valeur l'avalanche ahurissante des trouvailles. Le décor simple, apparemment neutre, s'avère inépuisable dans ses possibilités de suggérer et de mettre à profit les espaces de jeu. D'un caractère inédit se révéla, par le choix d'un text nippon, le spectacle du Théâtre «A. Davila» de Pitești, avec la pièce *Le Crépuscule d'un héron*, de Iunji Kinosihita. Le metteur en scène Al. Tocilescu a relevé avec subtilité le sens de la confrontation des forces adverses dans cette fable symbolique sur la pureté de l'amour qui se meurt lorsqu'il est jaugé d'une façon brutale et mercantile. La composition de l'espace scénique, simple, organisé comme une miniature, les mouvements des interprètes, délicats et rituels, qui semblent copiés des gravures japonaises, l'extériorisation pleine de sensibilité des sentiments, les éléments suggestifs du décor, des costumes, du maquillage, qui s'harmonisent avec ceux des détails géographiques, nous prouvent que le metteur en scène a bien assimilé ce premier texte japonais joué dans notre pays. D'une attitude empreinte de responsabilité à l'égard de la dramaturgie autochtone et étrangère— même si elle n'est pas toujours conséquente — témoignent aussi d'autres visions scéniques de la jeune génération: *Ivona, princesse de Bourgogne*, de Witold Gombrowicz, dans la mise en scène de Brandy Barash, au Théâtre National de Jassy, *La Puissance des ténèbres*, de L. M. Tolstoi, dans la mise en scène de Mușata Mucenic, au Théâtre «Victor Ion Popa» de Bîrlad, *Martin Luther et Thomas Münzer ou l'Introduction de la comptabilité*, de Dieter Forte, dans la mise en scène de Mircea Marin, au Théâtre du Nord de Satu Mare).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le paysage des réalisations scéniques pourrait être complété avec *L'Eté passé à Ciulimsk*, d'Aleksandr Vampilov, dans la mise en scène d'Emil Mandric, au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ, *Le Long voyage dans la nuit*, de E. O'Neill, dans la mise en scène de Liviu Ciulei, au Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra» ou *Le Roi Jean* de Dürrenmatt, au Théâtre de Giuleşti, dans la mise en scène de Letiţia Popa. Ce dernier spectacle se révéla comme un véritable événement, sa réalisatrice ayant su lui imprimer une plasticité adéquate à l'esprit sarcastique, mordant, de cette pièce qui, outre le mécanisme de l'histoire médiévale, découvre au spectateur un tableau des conséquences tragiques de la guerre, de la lutte acharnée pour la suprématie, avec des allusions directes à la politique militaire impérialiste.

Le souci permanent manifesté par la Direction des Théâtres et l'ATM de collaborer avec les institutions de spectacles, avec les spécialistes du domaine et avec la section de dramaturgie de l'Union des Écrivains, dans le but de révigorer sans cesse l'activité artistique, détermina un engagement plus direct des facteurs de création. Au cours des rencontres, colloques et symposions furent exposés des points de vue nombreux et utiles visant les transformations qualitatives imposées par les principes et les orientations inscrites au Programme Idéologique. La série des manifestations fut ouverte à la fin du mois de janvier, le jour de l'anniversaire de l'Union des Principautés, par une ample action organisée par le Comité de la Culture et de l'Éducation Socialiste de la Municipalité de Bucarest en collaboration avec le Théâtre National et la revue *Teatrul*: «La Semaine du théâtre historique». Le symposion «Le Théâtre historique en tant que tribune de l'éducation patriotique» inaugura le festival. À son tour, le Théâtre National de Craiova organisa le *Festival du théâtre historique* (22—28 mars 1976), action intégrée dans les manifestations politiques et éducatives initiées par le département de Dolj en signe d'hommage pour le Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste. Le cadre du festival, auquel participèrent les autres théâtres nationaux du pays, furent théoriquement fixés dans le symposion dédié au même thème.

Entre le 15 et le 18 janvier 1976, se déroula à Botoşani une série de festivités théâtrales dédiées à l'activité de dramaturge de Mihai Eminescu. Outre le colloque «Le Théâtre de Mihai Eminescu», ce fut une occasion pour présenter la pièce *Decebal*, dans la mise en scène de Ion Olteanu et avec la scénographie de Teodora Dinulescu. Peu après, dans le cadre du «Festival des théâtres de Moldavie», la ville de Botoşani offrit plusieurs spectacles avec des pièces représentatives de la dramaturgie roumaine. De l'initiative du collectif théâtral fut organisé entre le 1er et le 3 octobre, le colloque intitulé «Le Théâtre et l'Histoire», qui jouit d'une large participation. À cette occasion, le théâtre présenta quelques premières absolues, dont *Emmi* et *Histrion*, de Mihai Eminescu, et *Alexandre Lăpuşneanu*, de Virgil Stoenescu.

À Constanţa furent initiés en parallèle un colloque sur le thème «L'actualité du répertoire estival et sa fonction éducative». Les débats de spécialité y furent nombreux. Le colloque des directeurs des théâtres de Bucarest, l'une des manifestations les plus significatives dans le cadre du quatrième festival «Le Printemps culturel bucarestois», se proposa pour thème «Le programme idéologique du parti — ligne directrice dans l'orientation des théâtres bucarestois». La traditionnelle «semaine de Cluj-Napoca» inaugura la saison théâtrale de cette ville par une suite de spectacles donnés par le théâtre amphytrion et par les autres théâtres nationaux. Suivant la même tradition, se déroula en cette localité un colloque de théâtrologie sur le thème «Les dimensions contemporaines du spectacle roumain de théâtre». Parmi les participants qui y présentèrent des communications, il y eut aussi des chercheurs de l'Institut d'histoire de l'art: Simion Alterescu *(La Spiritualité du théâtre roumain contemporain)* et Ana Maria Popescu *(Personnages de la dramaturgie roumaine dans l'interprétation des acteurs des théâtres nationaux de Bucarest et de Cluj-Napoca et du théâtre de Giuleşti)*.

Le colloque républicain des critiques de théâtre (22—23 octobre 1976) eut lieu à Bacău, avec la participation des critiques dramatiques, des professeurs de l'Institut d'art théâtral et de cinématographie «I. L. Caragiale», d'étudiants de la section de théâtrologie, des secrétaires littéraires et des facteurs de responsabilité du domaine de la culture. Les discussions portèrent sur «Le Rôle de la critique dans l'orientation de la dramaturgie et du spectacle contemporain roumains dans l'esprit de l'humanisme révolutionnaire de notre société».

Du 15 au 21 novembre, dans le cadre du Premier colloque dédié à l'art de la comédie, le théâtre dramatique de Galaţi fut l'hôte de plusieurs équipes théâtrales qui y présentèrent une série de comédies, servant comme point de départ aux communications sur le thème «Les Fonctions sociales et éducatives de la comédie roumaine, problèmes de la cré-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ation et modalités d'expression». En signe d'appréciation pour les réalisations artistiques des participants, un jury spécialement organisé décerna des prix et des distinctions.

L'une des plus prestigieuses actions dédiées au Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste, *Les Journées du théâtre d'amateurs*, entraînant plus de quatre mille formations de tout le pays, se déroula sous les auspices du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste, du Conseil Central de l'Union Générale des Syndicats, du Comité Central de l'Union des Jeunesses Communistes et de l'Union Centrale des Coopératives Artisanales.

De la série des anniversaires, nous retenons la Session jubilaire du théâtre radiophonique (en février 1976), célébrant un demi-siècle depuis la première émission de théâtre au microphone. C'est toujours en 1976 que furent fêtés 25 ans depuis la fondation du Théâtre dramatique de Constanța et un siècle depuis les premières formations de théâtre juif en Roumanie.

◇

Nous ne saurions clore cette chronique sans citer les noms de ceux qui nous ont quitté pour toujours: Marioara Voiculescu, actrice dont la féconde et prestigieuse carrière, trop tôt terminée, laissa à ses admirateurs un ineffaçable souvenir; Marioara Zimniceanu, remarquable interprète des héroïnes shakespeariennes; l'acteur et le dramaturge Dominic Stanca; le journaliste Mircea Grigorescu, collaborateur à la revue *Teatrul*.

◇

Dans le cadre de la Section d'histoire et théorie de l'art et de la littérature de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques eurent lieu, au mois de décembre, des débats portant sur les thèses du quatrième volume du traité de l'histoire du théâtre roumain, volume consacré à la période contemporaine (1944—1978), en cours d'élaboration à l'Institut d'histoire de l'art. Y ont participé: le collectif intégré de chercheurs et de cadres didactiques ainsi que des collaborateurs externes.

Medeea Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA VIE MUSICALE

Les principaux événements musicaux de Bucarest et des autres villes du pays, les amples et nombreuses manifestations, s'inscrivent comme d'authentiques actes de culture dans notre vie musicale. L'année 1976 peut être considérée comme une fête de la musique roumaine et universelle, avec des interprétations de haute tenue. Entraînées dans une louable compétition, les institutions musicales se surpassèrent à assimiler avec promptitude les créations musicales roumaines les plus récentes, à promouvoir les compositeurs et les interprètes les plus doués de notre pays, mais en même temps à nous présenter des hôtes de réputation internationale. Ce fut en quelque sorte, l'année des grands festivals nationaux, d'événements musicaux d'exception, auxquels s'ajouta aussi la préoccupation constante de lancer et de consacrer les jeunes talents musicaux roumains.

L'agenda musical de l'an 1976 attira l'attention des cercles artistiques sur de nombreux festivals qui donnèrent du relief à la vie musicale des différents centres du pays. Les réunions musicales se déroulèrent sous différents emblèmes et avec différents profils, qui entraînèrent toutes les capacités artistiques d'une zone ou de l'autre du pays.

Un caractère bien marqué, en ce sens, ont acquis les festivals de: Jassy, Cluj-Napoca, Brașov, Tg. Mureș, Craiova, Satu Mare, lesquels attestent à chaque nouvelle reprise le niveau de développement des Philharmonies et des autres institutions musicales de toutes les villes du pays. Le VIIe Festival international «Georges Enesco» se montra à la hauteur du prestige dont jouit cette manifestation, bénéficiant du concours des plus brillants interprètes roumains et d'illustres personnalités de la vie musicale internationale.

Dès le concert inaugural, les accords de la musique de Georges Enesco retentirent sous la baguette de Mihai Brediceanu (Orchestre Philarmonique «Georges Enesco»): la *Iere Rhapsodie en la majeur* et la *IIIe Symphonie pour orchestre orgue et chœur;* ensuite vint la *IIe Suite* (avec Emanoil Elenescu au pupitre de l'Orchestre Symphonique de la Radiotélévision); enfin, dans le concert de clôture, comme un hommage apporté au grand musicien, la *Iere Symphonie* dirigée par Iosif Conta (Orchestre Symphonique de la Radiotélévision). «Academica» du Conservatoire de Bucarest. Nous exprimons néanmoins le regret de ne pas avoir pu écouter à cette occasion *La Symphonie de chambre*, le *Dixtuor* ou le *Octuor*, ouvrages qui sont plus rarement exécutés mais que nous avons été habitués à voir figurer aux programmes des précédents Festivals «Enesco». En échange, l'Opéra Roumain ne nous a pas déçus. *Œedipe* (avec David Ohanesian dans le rôle titulaire) constitua, comme à chaque fois qu'il est représenté, un point culminant du Festival.

Outre les orchestres symphoniques de Bucarest, on put y noter la présence de l'excellente Philarmonie de Cluj-Napoca (sous la baguette d'Emil Simon), ainsi que celle d'un hôte de marque, l'Orchestre Symphonique de la Radiotélévision hongroise (sous la baguette de György Lehel).

De nombreuses formations de chambre y participèrent également: les ensembles «Simfonietta» (chef d'orchestre Maria Nistor) dont les apparitions dans notre vie de concert sont plutôt rares, «Preclasica» (chef d'orchestre Vasile Ionescu), l'une des formations bucarestoises aux multiples possibilités d'évolution, «Ars Nova» de Cluj-Napoca, axée exclusivement sur un répertoire contemporain roumain, «Ars rediviva», formation appartenant à la Radiotélévision roumaine (chef d'orchestre Ludovic Bacs) et témoignant d'un haut degré de professionnalisme, «Camerata», appartenant au Conservatoire «Ciprian Porumbescu» de Bucarest (chef d'orchestre Paul Staicu) ainsi que l'Orchestre de chambre de la Philarmonie de Tg. Mureș, qui se distingua par sa remarquable tenue artistique; il faut mentionner les quatuors «Voces Contemporanae» (constitué à Jassy en 1973), «Arpeggio» (constitué en 1975, au Conservatoire de Bucarest), le trio «Mihail Jora» (dont ce fut le début dans un concert public); le Chœur d'enfants de la Radiotélévision

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(dirigé par Elena Vicică et Ion Vanica), ainsi que le prestigieux «Madrigal», lequel a atteint des sommets incomparables dans l'interprétation chorale contemporaine.

Les formations de chambre invitées, comme par exemple «Les Interprètes du Madrigal de Belgrade» (chorale ayant un répertoire de musique ancienne), ou «Studio der Frühen Musik» (quatuor vocal instrumental de la République Fédérale d'Allemagne, fondé en 1960) nous ont réservé des surprises artistiques, en pratiquant d'une manière très vivante, fascinante, un répertoire depuis longtemps oublié. L'Orchestre de chambre de Moscou, vieux et constant hôte du public bucarestois, nous offrit une fois de plus une soirée de clarté et d'éclat musical avec *l'Art de la fugue de J. S. Bach.*

Les interprètes roumains — le pianiste Radu Lupu, au comble de la maturité artistique, Gheorghe Zamfir, virtuose de la flûte de Pan, avec son ensemble d'excellents instrumentistes — firent à cette occasion aussi la preuve des qualités de l'école roumaine d'interprétation. Nous regrettons seulement que dans le programme du Festival on n'ait pas accordé la place méritée à des interprètes de la taille d'un Valentin Gheorghiu, d'Aurelian Octav Popa, Mirel Iancovici, Tudor Dumitrescu, pour ne citer que ces noms. Nous rappelons aussi la présence d'illustres interprètes étrangers, ainsi l'organiste Pierre Cochereau, le formidable soprano Grace Bumbury (dans *La Tosca* de Puccini), le soprano Ludmila Bojko et le ténor Anatoli Solovianenko (dans *Rigoletto* de Verdi), les ballerins Margarita Drozdova et Vadim Tadeev (dans *Le Lac des cygnes* de P. I. Tchaïkovsky) ou la violoniste japonaise Yunko Shiokawa (qui était au début de sa carrière). Les célèbres cantatrices Elisabeth Schwarzkopf et Victoria de Los Angeles démontrèrent dans leurs récitals que l'essence de l'acte interprétatif consiste dans le don de soi, dans une noble tension au service de l'art.

Le répertoire roumain, illustré avec générosité dans les plus variées formules de programme, fut complété avec la présentation des opéras *Bălcescu*, de Cornel Trăilescu, et *Hamlet*, de Pascal Bentoiu.

Nous avions affirmé que 1976 a été l'année des festivals, l'année d'événements artistiques significatifs. Dans ce sens, nous allons mentionner naturellement le début du Festival national «Cîntarea României», ample déploiement de talents, de forces créatrices, d'aptitudes, véritable fête de la culture roumaine. Conscients de la haute mission qui leur revient dans le cadre de ces grandioses manifestations, les artistes amateurs et professionnels, ainsi que tous les créateurs de beauté de Roumanie sont fermement décidés à mettre toutes leurs capacités artistiques au service des généreuses fins que ce Festival si suggestivement intitulé «Cîntarea României» (Le Chant de la Roumanie) s'est proposé de réaliser. Même en nous résumant aux manifestations musicales incluses dans l'étape de masse du festival, seule une image d'ensemble serait à même d'exprimer la multitude des spectacles-concours réalisés par les artistes amateurs dans chaque département du pays; cependant, pour souligner la passion des concurrents, leur désir de participer avec tout le sérieux à la grande compétition, nous avons choisi quelques exemples qui ne sauraient représenter qu'un échantillon d'authenticité et de valeur.

Comme première référence: le festival- concours de la chanson qui exprime les nouvelles conditions d'existence, très suggestivement intitulé «Nouveau chant à Mehedinți». Cette manifestation, qui se déroula à Drobeta-Turnu Severin au cours du mois de décembre 1976 réunit sur la même scène un nombre de 48 interprètes de musique populaire. En accueillant les messagers de la création folklorique des 31 départements du pays, le Festival souligne une fois de plus la vigueur de ce genre artistique qui, sous l'impulsion des nouvelles conditions de vie, se développe dans des variantes de plus en plus diverses aussi bien en ce qui concerne son contenu que ses modalités d'expression, ayant atteint un degré de fignolage et de décantage, au point de vue de la valeur, qui lui assureront une viabilité dans la circulation folklorique.

Le festival-concours «România plai de dor» (Roumanie, pays de nostalgie) du cycle «L'Automne culturel à Buzău», manifestation folklorique initiée toujours dans le cadre du Festival National «Cîntarea României», réunit 58 artistes amateurs — paysans, coopérateurs, ouvriers, cadres didactiques et élèves — venus de 30 départements du pays, lesquels évoluèrent devant un public enthousiaste qui sut apprécier la beauté du répertoire et l'authenticité de l'interprétation.

Le nombre des formations chorales qui se remarquèrent pendant l'étape de masse du Festival «Cîntarea României» est tout à fait impressionnant. Comme il n'est pas dans notre intention d'énumérer tous les ensembles, nous nous contenterons de noter la participation de plusieurs orchestres symphoniques et de chambre, ainsi que d'un nombre d'instrumentistes ou des chanteurs solistes.

Nous ne saurions omettre le fait que, au cours de l'intervalle dont nous nous occupons, notre école d'interprétation reçut plus de 30

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

distinctions lors de confrontations musicales internationales, ce qui constitue une nouvelle confirmation de la valeur incontestable de l'art de l'interprétation roumain.

Une rétrospective de l'année 1976 nous oblige de faire également mention des succès de notre art et de notre école d'interprétation dans les compétitions internationales. Voici les noms de ceux qui par leur talent, leur travail et leur persévérance ont représenté avec honneur le pays: le harpiste Ion Ivan Roncea, le ténor Emil Gherman, le mezzo-soprano Corina Circa, la violoniste Magda Sîrbu, le mezzo-soprano Mihaela Agachi, le soprano Cornelia Pop-Angelescu, le hautboïste Aurel Marc, les violonistes Lenuța Ciulei et Vladimir Nemțeanu, le violoncelliste Mirel Iancovici, le violoniste Eugen Sîrbu, le soprano Ana Nigrim, le baryton Emil Iurașcu, la basse Mircea Sîmpetreanu, les ballerins Marin Boieru et Gheorghe Iancu et d'autres.

Et puisque jusqu'ici nous nous sommes arrêtés davantage sur les manifestations musicales avec un profil symphonique, instrumental ou de chambre, il convient de mentionner que sur le plan lyrique aussi nous avons enregistré des événements et des moments exceptionnels. Avant de souligner les spectacles d'un maximum d'intérêt du programme de l'Opéra Roumain, nous citerons l'initiative des organisateurs de la Radiotélévision, qui au cours de cette saison nous ont offert en première audition l'opéra *Werther* de Massenet. Mais le point culminant de la saison lyrique de la Radiotélévision fut constitué par la première audition de l'opéra *Iona* d'Anatol Vieru, ayant pour texte le drame de Marin Sorescu. L'Opéra Roumain présenta un nombre assez grand de premières et de reprises d'opéras, parmi lesquels *La Walkyrie* de Richard Wagner et *Năpasta* de Sabin Drăgoi ont constitué des événements exceptionnels. La reprise de l'œuvre wagnérienne est une preuve de la variété et de la complexité du répertoire et en même temps des possibilités de nos interprètes de s'adapter aux exigences de ce style. *La Walkyrie* représenta en effet un succès auquel nous souhaiterions voir s'ajouter bientôt d'autres.

Luminița Constantinescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE DU CINÉMA

Il y a deux décennies, le metteur en scène Victor Iliu offrait à la cinématographie roumaine son premier chef-d'œuvre: *Moara cu noroc* (Le Moulin qui porte fortune), transposition à l'écran du roman homonyme de Ion Slavici. Ce film devait représenter le premier pas vers une fertile collaboration entre la littérature et le film roumain. À la galerie des titres inaugurée avec *O noapte furtunoasă* (Une Nuit orageuse) et continuée avec *Moara cu noroc*, *Setea* (La Soif), *Răscoala* (La Révolte), *Nunta de piatră* (Les Noces de pierre) ou *Duhul aurului* (L'Esprit de l'or), l'année 1976 ajouta plusieurs réalisations prestigieuses, dignes de figurer parmi les œuvres de référence de la création nationale. Disciples fidèles de Victor Iliu dont ils furent les élèves, Dan Piţa et Mircea Veroiu, chefs de file de la nouvelle génération de metteurs en scène sur laquelle se fondent les espoirs de notre cinéma, donnèrent encore une fois la preuve de leur talent et de leur vocation avec deux films d'une exceptionnelle force artistique: *Tănase Scatiu* et *Dincolo de pod* (De l'autre côté du pont), tous les deux d'après des ouvrages de la littérature classique. Leur apparition sur les écrans a la valeur d'un double acte de culture: cinématographique et littéraire: devant les images d'une beauté raffinée et enveloppante, le spectateur éprouve l'envie de lire ou de relire le cycle des *Comănești* de Duiliu Zamfirescu, ou *Mara* de Ion Slavici.

L'écrivain Mihnea Gheorghiu, auteur du scénario de *Tănase Scatiu*, concentra, en une vision moderne, la substance épique de deux des romans de Duiliu Zamfirescu (*Tănase Scatiu* et *Viaţa la ţară* (La Vie à la campagne) autour de deux personnages centraux — le boyard Dinu Murguleţ et le parvenu Tănase Scatiu — dont l'impact, soldé par une triste alliance, symbolise le destin de deux mondes de la fin du XIX-e siècle, quand la grande aristocratie s'enlisait lentement, éliminée inexorablement de la scène de l'histoire par la bourgeoisie en ascension, représentant une classe nouvelle, d'un arrivisme brutal et féroce. Le film suit en parallèle la décadence des grands propriétaires terriens, l'escalade des parvenus, par des moyens vénaux, vers le pouvoir politique, et, enfin, l'exaspération croissante des paysans opprimés, dont la révolte éclate violemment dans le final, comme une anticipation de la grande tourmente de 1907.

Pour réaliser cette ample et vigoureuse fresque d'une époque de transition de l'histoire de la Roumanie, où le souffle épique et la suggestion romantique s'avèrent autant importants que le détail psychologique, le metteur en scène Dan Piţa, avec une intuition d'artiste authentique a su trouver le ton et le style adéquats. Le réalisme robuste du film n'exclut pas pour autant le raffinement et l'élégance poétique. La personnalité du cinéaste se fait sentir aussi bien dans la vision d'ensemble que dans les détails. Voici pourquoi, dans une exégèse de la réalisation de Dan Piţa, on peut parfaitement recourir, en tant que termes de comparaison, à des noms de la notoriéte de ceux d'un Visconti ou d'un Wajda. Chaque plan transpose discrètement l'ambiance roumaine dans l'atmosphère de la peinture de l'époque, d'Aman et de Grigorescu aux impressionnistes français (grâce aux admirables décors de Helmut Stürmer et aux costumes de Lidia Luludis), tandis que les images de Nicolae Mărgineanu imposent ce jeune opérateur non seulement pour la virtuosité de ses très longs plans-séquences ou pour le coloris chaud des paysages mais aussi pour la subtilité avec laquelle sa caméra s'intègre parmi les personnages du film. De même

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le compositeur Adrian Enescu, auteur d'une remarquable partition dans laquelle les éléments de folklore balkanique se mêlent à des refrains folk, a su conférer à la musique une fonction active dans le déroulement de l'action. Dans le rôle titulaire, Victor Rebengiuc crayonne, avec une maîtrise vraiment extraordinaire, la figure déconcertante de Tănase Scatiu, le drame de l'arriviste complexé que la rapacité finit par rendre inhumain. Le reste de la distribution, impeccable jusqu'aux simples apparitions, réunit des acteurs de grande classe de la scène et de l'écran roumains: Eliza Petrăchescu, Vasile Nițulescu, Carmen Galin, Cătălina Pintilie, Csiki Andras, Dan Nuțu, Victor Stoenescu, etc.

Le film de Mircea Veroiu, *Dincolo de pod*, s'inscrit également parmi ces rares cas d'heureuse collaboration entre la littérature et le cinéma. Mircea Veroiu, qui signe aussi bien le scénario que la mise en scène, nous propose une version dynamique, concentrée, de l'œuvre de Slavici, tout en nous découvrant des significations nouvelles, que les exégèses littéraires traditionnelles ont parfois négligées. Moins intéressé par l'ascension de Mara et par l'âpre lutte de l'ancienne gardienne du pont pour faire fortune que par une exploration en profondeur de l'univers décrit par le romancier, le cinéaste suit apparemment le drame orageux qui se joue entre Sida, fille de Mara et Hans Huber, le fils du partenaire d'affaires de celle-ci. Mais en réalité, le film vise à des fins autrement ambitieuses, se proposant de refaire le portrait d'une société à un moment donné, celui notamment de la bourgeoisie transylvaine à la veille de la révolution de 1848. Un monde qui au premier abord semble calme et immobile, mais qui en réalité est rongé par les passions — les uns sont possédés par la passion de faire fortune, les autres par la noble passion de leurs croyances révolutionnaires, les uns par la passion dévorante de l'amour, les autres par celle de leurs préjugés religieux et nationaux.

Afin d'ancrer l'action avec encore plus de précision dans un contexte social historique concret, Veroiu en partant d'une vague suggestion de l'œuvre littéraire, prit la liberté salutaire, d'investir certains personnages avec les attributs des combattants qu'à la veille de la Révolution de 1848 anima l'idéal de la lutte pour la liberté nationale et sociale. Cette insertion de l'élément politique dans la texture du film, admirablement opérée, amplifie de façon spectaculaire ses significations, l'embrase d'un souffle généreux, enrichissant implicitement les psychologies dans le sens de leur modernisation. En cinéaste véritablement épris de son art, en fin connaisseur du langage cinématographique, Mircea Veroiu fut préoccupé, cette fois aussi, par l'«écriture» du film, quoique l'excès de calligraphie porte en soi le danger d'un style figé. Dans le cas présent, néanmoins, le souci pour la beauté de l'image ne porte aucunement préjudice à la fluence de la narration, fascinant, par contre, le spectateur. Le fait de savoir manier les premiers plans et les détails, la cadence et la construction des ellipses, l'aide à ébaucher en quelques cadres des destinées ou des instants inoubliables. Film d'auteur, par excellence, *Dincolo de pod* est en même temps un film d'équipe dans la mesure où les décors (Nicolae Drăgan), les costumes (Hortensia Georgescu), l'image et l'interprétation sont englobés dans une vision unitaire, laquelle restitue l'atmosphère et la poésie, le tumulte intérieur et les déchirements douloureux de l'univers évoqué. En virtuose de la caméra, Călin Ghibu sait conférer à l'image la plus simple un air de raffinement et de noblesse. La formation artistique des réalisateurs du film apparaît constamment dans la composition des cadres qui renvoient — sans ostentation aucune, mais avec l'intention d'éveiller dans la mémoire du spectateur des filiations — aux toiles célèbres de la peinture flamande et nordique. La distribution offre à des acteurs excellents l'occasion de réaliser des bijoux d'interprétation, dans des rôles consistant en quelques répliques aussi bien que dans les rôles principaux: Irina Petrescu, Ion Caramitru, Mircea Albulescu, Leopoldina Bălănuță, Andrei Finți, Maria Ploaie, Ovidiu Iuliu Moldovan, Monica Ghiuță.

Dans la comédie *Povestea dragostei* (Le Conte de l'amour) il s'agit encore de la transposition d'une œuvre littéraire à l'écran. Dix ans après

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De-aș fi Harap Alb (Si j'étais Harap Alb) la collaboration entre Ion Popescu Gopo et cet inventeur de contes cocasses que fut Ion Creangă se poursuit avec bonheur, pour faire les délices des enfants «de 7 à 77 ans», comme nous dit le générique de cette féerie musicale où interviennent aussi des personnages de dessin animé. Avec sa fantaisie fureteuse, Gopo trouva dans *Povestea porcului* (Le Conte du cochon) un noyau pour des interprétations insoupçonnées, par une brusque projection des aventures pleines de signification du vieux couple désireux d'avoir un enfant, dans l'univers non moins rempli de signification du *science fiction*. Aucun des films antérieurs de Gopo n'aura peut-être évoqué avec tant de force et d'une manière aussi boulversante l'obsession du cosmos et de nos voisins des autres galaxies. Sous l'apparence naïve du conte, s'insinue un frisson métaphysique et l'image de l'astronaute dans son costume rutilant, qui par des signaux lumineux communique à travers la nuit avec ses semblables d'une petite étoile éloignée, nous hante longtemps après. Il est regrettable qu'au point de vue de la réalisation plastique le film soit moins réussi et que le spectateur doit rester avec la nostalgie de la vision raffinée de *Harap Alb*.

Trei zile și trei nopți (Trois jours et trois nuits), transposition d'après le roman *Apa* (L'Eau) d'Alexandru Ivasiuc, écrivain tragiquement disparu dans le tremblement de terre de 4 mars 1977, représente le début de Dinu Tănase dans le long métrage de fiction. Déjà connu en tant que réalisateur de films pour la télévision, représentant plein de talent de notre admirable école d'opérateurs d'images, Dinu Tănase n'a pas hésité d'inaugurer sa nouvelle carrière en s'acheminant d'un pas décidé et sans complexes superflus sur le terrain plein d'aspérités du film politique d'évocation historique. *Trei zile și trei nopți* recrée avec une indiscutable force épique un épisode du printemps de 1946, lorsque les transformations politiques et sociales en cours donnèrent lieu, dans une ville transylvaine, à une confrontation violente de deux types humains: d'une part ceux qui luttaient pour conquérir le pouvoir, puisque «il ne saurait y avoir justice sans pouvoir», et de l'autre ceux qui croient vivre «des temps sans loi, où chacun fait main basse sur ce qu'il peut». En adaptant son propre roman, aux rigueurs de l'écran, Alexandru Ivasiuc nous proposa un tableau vibrant, qu'il voulait libre de toute contrainte, de cette époque de fondamentales options existentialistes. Réalisé avec nerf et avec une science de la narration cinématographique (malgré l'excès de dialogue), avec une intuition à part pour recréer l'atmosphère de l'époque et pour peupler l'arrière-plan d'une typologie populaire, *Trei zile și trei nopți* est en même temps le film d'un metteur en scène mûr, qui possède bien son métier. De là jusqu'à l'affirmation d'un style propre, personnel, il n'y a plus qu'un pas à faire. Mais qui doit être fait.

Ultima noapte a singurătății (La Dernière nuit de solitude), film de Virgil Calotescu, a pour point de départ un roman d'actualité *Descoperirea familiei* (La Découverte de la famille), de l'écrivain Ion Brad. L'authenticité constitue sa première qualité, sans doute parce que la formation de documentariste du metteur en scène s'est affirmée dans le crayonnage des menus détails, pleins de charme et de chaleur, de l'atmosphère du village où se passe l'action. Cette authenticité, renforcée par des décors fonctionnels, par moments avec une note discrète d'humour, atténue en une certaine mesure les défauts de construction du film. En effet, le conflit central même, qui oppose Octavian Borcea, paysan orgueilleux et buté, au président de la ferme collective, Cireș, nous apparaît nébuleux et insuffisamment argumenté. Alors qu'à son début le film semble nous proposer un vigoureux débat sur le processus de transformation de la mentalité rurale, sur le parcours l'accent se déplace vers des problèmes de nature familiale. Le film nous révèle ainsi un aspect douloureux et très actuel, ignoré jusqu'à présent par notre cinéma: celui de la solitude morale qu'éprouvent les parents en voyant leurs enfants déserter le village et oublier pendant de longues années de donner signe de vie à ceux qui sont restés pour travailler la terre, selon la tradition transmise de père en fils. Malgré qu'il se refuse avec énergie à la vision idylli-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que, en faveur d'un réalisme de marque, *Ultima noapte a singurătății* ne réussit pas à éviter le schématisme, cependant que l'excessive modestie d'expression du cinéaste n'est pas de nature à le sauver de la platitude.

La dernière en date des transpositions cinématographiques fut *Premiera* (La Première), un exemple non avenu de «théâtre en conserve», pour citer la formule de Marcel Pagnol. En partant de la pièce *Travesti*, du dramaturge roumain Aurel Baranga, dont la réputation n'est plus à faire, le metteur en scène Mihai Constantinescu n'a pas su transcrire ses significations en des termes spécifiques à l'art du cinéma, ce qui fait que les brillantes répliques de Baranga soient annihilées sur l'écran par une mise en page d'où l'inspiration est absente. L'exceptionnelle équipe d'acteurs, par le moyen de laquelle le metteur en scène a cru pouvoir sauver la fragile construction de cet ouvrage bâclé, ne fait qu'aviver notre regret devant un possible succès raté.

Si des années durant nos cinéastes ont concentré leur attention sur les événements-clef de l'histoire nationale, en ce moment ce sont les problèmes de l'actualité qui ont pris les devants. Malheureusement, ils n'ont pas toujours été traités avec une force artistique suffisante, soit à cause de scénarios débiles, dépourvus de conflits authentiques, soit de la faute des réalisateurs qui croient pouvoir se reposer exclusivement sur le texte proposé par le scénariste, oubliant que dans un film l'atmosphère, les détails de l'ambiance peuvent avoir parfois une importance plus grande que le sujet même. Un admirable exemple en ce sens est le film *Merele roșii* (Les Pommes vermeilles) qui constitue le début cinématographique du metteur en scène de théâtre Alexandru Tatos. Avec intuition et sensibilité, Tatos utilisa le scénario de Ion Băieșu comme un thème de fond, en marge duquel il broda une suite d'improvisations. En explorant avec minutie l'univers dénué d'éléments spectaculaires de l'existence quotidienne d'un petit hôpital de province, le cinéaste inscrit son ouvrage sur la ligne réaliste-polémique inaugurée naguère par le film roumain *Reconstituirea* (La Reconstitution) et continuée par *Filip cel bun*. La chaleur, la tendresse et même l'humour avec lesquels sont considérés les personnages n'excluent pas pour autant l'observation incisive d'ensemble, discrètement prolongée dans le sens d'une méditation sur les significations de l'existence contemporaine.

Quoique aux antipodes en ce qui concerne la formule, *Zile fierbinți* (Journées brûlantes), le dynamique film de Sergiu Nicolaescu, nous propose à son tour une radiographie très bien faite du présent, vu cette fois-ci de l'angle d'un directeur de chantier naval. Plus spectaculaire, exécuté dans des tons plus énergiques, le film de Nicolaescu plaide pour une acception vraiment communiste de l'idée de confiance entre les hommes. Même si l'enjeu du conflit est plutôt stéréotypé, *Zile fierbinți* se rachète du fait qu'il nous offre le portrait attachant et véridique d'un chantier et d'une catégorie d'hommes habitués à vivre dans une permanente tension et à imposer leurs points de vue par la lutte.

Manuela Gheorghiu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMPTES RENDUS

* * * *CINEMATOGRAFUL ROMÂNESC CONTEMPORAN (1949—1975)*, Bucarest, Ed. «Meridiane», 1976, 236 p.

Paru en 1975 aux Editions «Meridiane», grâce aux efforts du regretté dr Ion Cantacuzino et du dr Manuela Gheorghiu, *Cinematograful românesc contemporan (1949—1975)* (Le cinéma roumain contemporain — 1949—1975) représente incontestablement une remarquable synthèse du phénomène cinématographique de notre pays surpris dans sa dynamique complexe.

Le volume, rigoureusement structuré, aborde à travers le prisme de personnalités réputées de notre critique de film «l'histoire du film roumain de la perspective des principaux paramètres de la production cinématographique et groupe leur analyse en fonction des ouvrages d'historiographie à venir».

Destiné non seulement à l'instant présent, mais considéré surtout en tant que point de repère important dans la perspective historique, le volume est un véritable guide, l'une des synthèses les plus complexes, critique et autorisée, des destinées du film roumain. Caractérisé par un accord parfait des opinions, fruit de longues méditations et d'une haute conscience professionnelle, le volume, tel qu'il fut conçu et élaboré par ceux qui l'ont coordonné, est une œuvre rigoureuse d'histoire critique, «une hypothèse de travail et une voie ouverte pour l'avenir».

L'étude par laquelle débute le volume — «Un quart de siècle de film roumain», signé par Ecaterina Oproiu, fixe le cadre général de l'évolution du cinéma roumain au cours des 25 dernières années. En appréciant que jusqu'en 1948 le cinéma roumain a existé plutôt comme une «réalité affective», l'auteur passe à l'histoire proprement dite, dont les débuts coïncident avec la Nationalisation de 1949. En énonçant les poncifs propres à ces temps, Ecaterina Oproiu surprend l'apparition successive des *nuances* ainsi que le moment où, après des films comme *Scurtă istorie* (Brève histoire), *Viața învinge* (La Vie triomphe) et *Moara cu noroc* (Le Moulin qui porte fortune) les cinéastes commencent à être conscients des tics et des clichés, et essaient de s'en débarrasser. Les moments-clefs y sont ponctués, tels que la création de l'Association des Cinéastes, des Archives Nationales, de la revue *Cinéma*, l'organisation de festivals, l'élaboration de plans de perspective. En relevant l'idée d'une épopée nationale qui se fait jour, l'auteur parle d'une véritable «vocation de l'histoire» et de la préférence du public pour ces films, laquelle s'impose comme un fait sociologique. Les principaux films sont passés en revue, depuis *Tudor*, considéré film-pilote jusqu'à *Puterea și Adevărul* (Le Pouvoir et la Verité), apprécié comme «le plus exact ⟨...⟩ le plus engagé et le plus résolu de tous les films-débats». «Le chef-d'œuvre tant rêvé» n'a pas encore fait son apparition, néanmoins le saut qualitatif s'exprime par «un processus de maturité dont l'allure n'est pas vertigineuse mais qui a lieu à tous les échelons du métier», ainsi qu'en conclut avec un optimisme lucide et justifié Ecaterina Oproiu.

Manuela Gheorghiu et Constantin Pătrășcoiu signent l'étude intitulée: «Les Bases de la cinématographie nationale. Structures et perspectives». Ce bref panorama de la base technique et matérielle existante constitue le point concret de départ qui permet le développement des autres matériels, dediés à l'étude des productions des studios créés.

Mihai Duță, dans «Aspects du spectacle et du répertoire cinématographique», établit les coordonnées essentielles de la diffusion des films dans notre pays, diffusion qui jusqu'en 1948 était modeste et anarchique, assurée en exclusivité par le secteur particulier et limitée au milieu urbain. L'analyse de sa structure et de son répertoire actuels met en évidence le rapport entre les films importés et ceux de la production nationale, ainsi que le pourcentage élevé des spectateurs qui fréquentent les films roumains. Afin d'accentuer le caractère de cet acte profondément culturel de la diffusion des films, l'auteur suggère une augmentation du nombre des salles de cinéma de moyenne et de petite capacité, à titre expérimental, ce qui contribuera «à promouvoir des films plus difficilement accessibles», suggestion que nous estimons digne d'être retenue.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le regretté dr Ion Cantacuzino, l'un des éditeurs du volume, dresse «un tableau d'ensemble du contenu des films roumains du dernier quart de siècle», dans une étude intitulée «Le paysage du film roumain d'aujourd'hui». Après avoir évoqué l'époque «primitive» de la cinématographie roumaine, l'auteur nous offre un tableau des genres fondamentaux — lequel reste ouvert aux nuances et aux enrichissements — en observant la parcimonie du film biographique, du film sketches et du film de montage.

Le dr Manuela Gheorghiu, l'autre éditeur du volume, dans l'étude «Le Pathos de l'épopée nationale», aborde le thème d'une perspective historique. En faisant remarquer qu'un regard rétrospectif sur la filmographie roumaine contemporaine met en évidence ce fait, pour le moins surprenant, d'une absence quasi-totale, voulue, dirait-on, au cours de la première décennie, des films d'évocation historique, observation qui est valable aussi pour le film de guerre, Manuela Gheorghiu avoue—à l'instar d'autres signataires — son insatisfaction à l'égard de certains films historiques, lesquels se résument à une illustration des événements du passé. L'insuffisante élaboration du scénario semble demeurer cependant la principale cause de ces imperfections, en partie estompés par le débat de quelques jeunes metteurs en scène (Christiana Nicolae, Constantin Vaeni) qui ont apporté avec eux une vision nouvelle et un niveau adéquat de la transfiguration artistique. En se référant aux films de guerre (lesquels constituent, du reste, une préoccupation déclarée de l'auteur, approfondie dans une ample étude, récemment publiée *Filmul și armele* (Le Film et les armes)), Manuela Gheorghiu est d'avis qu'en abordant ce sujet «nos cinéastes auraient pu opter entre deux modalités sensiblement différentes: *la méditation avec des implications poétiques et philosophiques ou le spectacle d'aventures palpitantes*». Pour compléter le tableau, l'auteur se réfère aussi au feuilleton TV *Un August în flăcări* (Un Août en flammes), ainsi qu'au cycle de facture policière évoquant cette même période trouble, de violents conflits, inauguré par Sergiu Nicolaescu dans le film *Cu mîinile curate* (Les Mains propres) et continué par le même et par Manole Marcus sur des scénarios de Titus Popovici et de Petre Sălcudeanu.

Dans une stricte filiation d'idées se situe l'étude de Valerian Sava «Le Film politique et l'école nationale — une stratégie de l'affirmation». En prenant pour point de départ le fait que «le film politique, en tant qu'espèce et courant artistique, est en train d'essayer ses chances dans la production roumaine des dernières années en synchronisme avec certains développements des plus significatifs de la cinématographie contemporaine», Valerian Sava indique *Desfășurarea* (Le Déroulement) comme l'antécédent «le plus concluant», les productions ultérieures — jusqu'à *Viața nu iartă* (La Vie ne pardonne pas), film considéré comme faisant la rupture d'avec le caractère épique limité à l'illustration — étant dénués d'importance. En soulignant que le rôle qui revient à une école nationale est de rassembler «autour des réalisations de performance des séries d'œuvres moyennes, d'où peut également surgir, parfois, l'exception » (de pareilles positions reviendront sur le parcours de l'ouvrage), le critique Valerian Sava note les films qui, par leurs qualités, ont gardé «vif l'intérêt inspiré du passé révolutionnaire plus rapproché de nous». En fixant un cadre général — illustré par des productions remarquables du monde entier — l'auteur fait des appréciations sur quelques-unes des réalisations roumaines les plus représentatives *Puterea și Adevărul*, *Trecătoarele iubiri* (Les Amours passagers), *Viforniița* (La Tourmente), *Proprietarii* (Les Propriétaires), *Trei scrisori secrete* (Trois lettres secrètes), *Un zîmbet pentru mai tîrziu* (Un Sourire pour plus tard), tout en exprimant des réserves à l'égard des films qui abordent des aspects du passé ou font de trop fréquentes allusions à des événements appartenant à un temps révolu. En paraphrasant un fameux appel lancé par Delluc, Valerian Sava exige du film politique roumain une haute tenue et une concordance absolue entre idée et réalisation: «Le film politique doit être un film et doit être politique».

La problématique et l'histoire du documentaire roumain — lesquels constituent une préoccupation du critique Călin Căliman, concrétisée dans les nombreux ouvrages dédiées à ce genre modeste «qui n'a jamais envié la force d'attraction du film interprété par les grands acteurs» — fait l'objet d'une étude intitulée et ordonnée sur l'idée: «Le Film documentaire et l'histoire de l'édification socialiste». En le considérant comme un véritable «manuel d'histoire en images de notre époque», Călin Căliman énumère et fait une brève caractérisation des noms-repère, des personnalités qui ont tracé une voie, se dédiant à certains genres, et cite comme une réalisation à part «un émouvant documentaire de long métrage à caractère d'essai», *Apa ca un bivol negru* (L'Eau tel un buffle noir) — film à programme, réalisé par une promotion complète de jeunes diplômés de l'Institut d'art théâtral et cinématographique.

B. T. Rîpeanu signe une étude intitulée «Le Film d'animation — repères sur la trajectoire d'une évolution».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En subordonnant la matière au titre, après une brève «protohistoire» du cinéma roumain d'animation, et après avoir présenté la situation de la base technique et matérielle, l'auteur s'arrête sur les repères significatifs. Il souligne le succès international du film *Scurtă istorie* (Ion Popescu-Gopo, 1957) et ponctue les étapes et les titres plus importants, tout en remarquant que ces «réalisations, assez méritoires», rapportées à la production internationale ne dépassaient pas la moyenne. La conclusion de l'étude, étayée sur le parcours par des citations de la critique de spécialité, est suggérée aussi bien par le titre du dernier chapitre — «Une cristallisation qui tarde à se produire» — , que par l'interrogation sur laquelle il s'achève, se référant à un possible et souhaitable «front de l'animation roumaine, dont le bouillonnement semble incertain».

Conséquent à des préoccupations évidentes aussi bien dans son activité à la chaire de filmologie de l'Institut d'art théâtral et cinématographique, George Littera signe un article de stylistique: «De *Moara cu noroc* à *Pădurea spînzuraților* (La Forêt des pendus): à la recherche du langage». En considérant ces deux films comme les points-clef des «sporadiques accumulations à l'âge précurseur d'une maturité qui est à souhaiter, une période où s'épuise tout un cycle de recherches», l'auteur marque les principales étapes parcourues pour trouver le langage spécifique du 7e art. Après avoir passé en revue nos premières productions significatives au point de vue du style, George Littera en établit les caractéristiques, que l'on pourra retrouver, à une échelle et avec des valeurs différentes dans presque tous les films: *Lupeni'29*, défini en tant que «film choral, dans la tradition du documentaire narratif»; *Tudor* — «l'exactitude d'une chronique», «inflexion lyrique», «pathétisme intériorisé»; *Viața nu iartă*, *Cînd primăvara e fierbinte* (Quand le printemps est chaud), *Anotimpuri* (Les Saisons), tentatives expérimentales ayant pour particularité «la discontinuité de l'analyse psychologique». Des appréciations d'une grande finesse et exactitude, une analyse absolument anatomique, une «dissection» qui n'omet aucun aspect de la grammaire du film sont dédiées par l'auteur aux deux films de référence figurant aussi dans le titre: *Moara cu noroc* et *Pădurea spînzuraților*.

Le doyen d'âge de notre critique de film, D. I. Suchianu, et Magda Mihăilescu s'occupent tous les deux de l'un des points de résistance du cinéma roumain: l'interprétation. Les deux études consacrées à ce thème: «Nos acteurs» et, respectivement, «Valeurs de l'interprétation», se rencontrent sur un terrain commun d'appréciations, car, comme l'affirme D. I. Suchianu dans son style si personnel, «Quant aux acteurs, on peut dire que c'est notre point fort. Tant au point de vue du nombre que du degré de naturel». Après plusieurs démonstrations éloquentes au cours desquelles le mécanisme du jeu de certains acteurs est démontré et narré par D. I. Suchianu dans sa manière caractéristique, Magda Mihăilescu, ayant constaté, heureusement, l'impossibilité de grouper les acteurs selon les critères en circulation, tente une classification *sui generis*.

Au point de vue de la «scénographie conçue tout d'abord comme une fonction dramatique», Alice Mănoiu signe l'étude «Le Décor — une porte vers le style». L'auteur confère au terme de *réalisme* les vertus les plus diverses, en le dilatant, en groupant la scénographie des films roumains (considérée comme étant toujours fortement influencée par la personnalité du metteur en scène) selon des critères insolites. *Le réalisme romantique* est le cadre où se situe *Răsună valea* (La Vallée retentit) ou *Desfășurarea* ou, avec une prédilection pour l'étrange et pour l'expérimentation, *Zodia fecioarei* (Le Signe de la Vierge) et *Canarul și viscolul* (Le Canari et la tempête). *Le réalisme classique* est illustré par *Moara cu noroc* et *Comoara din vadul vechi* (Le Trésor de l'ancien gué), c'est-à-dire Victor Iliu. À l'intérieur du *réalisme historique* l'auteur fait une distinction entre «l'interprétation de l'histoire, la reconstitution de l'essence d'une époque, de son sens figuratif» *(Tudor)* et les reconstitutions «à la manière des musées», l'enregistrement comme dans des archives du tableau d'époque, conçu en tant qu'inventaire des accessoires d'un siècle, d'agglomération d'éléments coloriés, d'un pittoresque naïf, non sélectionné. Liviu Ciulei peut être considéré le représentant du *réalisme baroque*, secondé, évidemment, par deux collaborateurs particulièrement actifs: Giulio Tincu et l'opérateur Ovidiu Gologan. Le *réalisme symbolique* est illustré par les films: *Duminică la ora 6* (Dimanche à 6 heures), *Meandre* (Méandres), *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (Alors je les ai tous condamné à la mort). *Dincolo de nisipuri* (Au-delà des sables). *Le réalisme quotidien*, en tant que prolongation avec un cachet personnel et autochtone du néo-réalisme, apparaît surtout dans les films inspirés de l'actualité immédiate. Une catégorie à part, adaptée au genre respectif, est représentée par le *réalisme féerique*, présent dans *Tinerețe fără bătrînețe* (Jeunesse sans vieillesse), *Veronica*, *Harap-Alb*, ou par ce que l'auteur désigne d'une façon inspirée du terme de *réalisme de l'exception*, commun à des films d'exception, eux aussi: *Felix și Otilia*, *Nunta de piatră* (Les Noces de pierre), *Duhul aurului* (L'Esprit de l'or). Chacune

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de ces catégories est argumentée, l'auteur démontrant que le style n'est, et ne saurait être, que le résultat d'une communion artistique à l'intérieur de laquelle, même si la personnalité du metteur en scène demeure le facteur décisif, ce dernier a pour alliés importants le scénographe et l'opérateur.

Outre les acteurs, qui souvent ont sauvé des films de l'échec, il y a toujours eu l'image, qui a révigoré le film, l'a fardé, l'a étayé. Eva Sîrbu consacre l'étude «L'Image de l'image» à nos opérateurs si doués, lesquels demeurent, surtout pour la masse du public, les hommes «de derrière la caméra». La personnalité du metteur en scène ne saurait être ignorée: l'image, même si réalisée par une autre «main», est en grande partie l'émanation de la conception plastique du metteur en scène. Les noms de Ovidiu Gologan, Gh. Fischer, Al. Întorsureanu, George Cornea, Grigore Ionescu, Nicolae Girardi, Nicu Stan — se rattachant à différents films, tournés dans des «clefs» et des «coloris» différents — évoquent la forte personnalité de chacun, néanmoins pliée avec intelligence et souplesse aux exigences et au style du metteur en scène avec lequel ils travaillent.

Une analyse pertinente et appliquée est réalisée par Olteea Vasilescu dans l'article «Entre l'image et le son». Le point de départ de la démonstration est constitué par la «poétique» de V. Iliu, lequel a toujours considéré «la musique comme une dimension de l'image visuelle» (le fait que le spectateur est à même de voir et d'entendre l'image n'a rien de paradoxal). En partant de ces considérations, l'auteur entreprend des analyses minutieuses des colonnes sonores de différents films — *Moara cu noroc*, *Tudor*, *Pădurea spînzuraţilor*, *Meandre*, *Duminică la ora 6*, *Răscoala* (La Révolte) — saisissant l'importance et les implications d'ordre psychologique et esthétique de la musique, décelant dans chaque film «la tentative méritoire d'adopter de nouvelles formules de l'articulation audio-visuelle», énumérant en parallèle les noms des plus importants créateurs de musique de film.

En partant de la constatation que «le film, art de confluence ⟨...⟩ dispose d'une capacité importante d'influencer le public dans le sens de former une conscience raccordée à l'époque et à son idéal social, politique, civique, éthique et esthétique» Ion Toboşaru signe l'article «Le Film national contemporain et la conscience socialiste». L'auteur ayant déclaré qu'il n'est pas intéressé par une énumération des films en tant que tels, ni par leur hiérarchisation, l'étude ne se rapporte qu'aux films qui ont transformé la création artistique en «un document du temps». En mentionnant la «vocation de l'actualité, évidente dans des films représentatifs ou dans ceux qui reflètent l'histoire à travers le prisme de la contemporanéité, il précise que les «nouveaux rapports institués dans l'effervescence créatrice des arts en général, la physionomie politique, civique, morale et esthétique du créateur sollicitent une vision modifiée pour ce qui est du réalisme dans l'art». Se rattachant à ces impératifs il y a aussi la nécessité de former le goût de notre public, car le nombre record de spectateurs aux films roumains ne signifie pas toujours une *compréhension* de la part de ces spectateurs. L'auteur fait une distinction «entre le fait de voir des films et celui d'avoir l'éducation nécessaire pour comprendre, dans des dimensions réelles, la réalité spirituelle construite dans la pluralité des images filmiques». Comme un reflet naturel de ces exigences il y a aussi les suggestions pour inclure la culture cinématographique dans l'enseignement supérieur, comme un élément indispensable d'une culture harmonieuse, complexe et unitaire quel qu'en soit le profil des facultés.

En abordant le problème de la «Condition critique du film», Gelu Ionescu en souligne l'un des principaux aspects: le but prédominant qui est la popularisation. Comme une conséquence naturelle, on a accordé dans presque toutes les publications, et en premier lieu dans ceux qui ont un caractère permanent, un espace toujours plus grand aux rubriques du film. La *chronique* du film est celle qui reste prépondérante en tant que modalité publicitaire. Afin de créer une image d'ensemble y sont mentionnées aussi les centres pour la formation spécialisée: la chaire d'histoire et théorie du film de l'Institut d'art théâtral et cinématographique ainsi que le secteur de recherche dans le cadre de l'Institut d'histoire de l'art, tous les deux de date relativement récente, et, en étroite corrélation l'activité si précieuse des Archives Nationales de Films et les émissions spécifiques réalisées par la Télévision.

Le tableau des préoccupations théoriques est complété par Mihai Nadin, dans «Le Cinéma et le livre de film». L'auteur considère le livre de film comme un facteur déterminant, ayant contribué à faire imposer le cinéma en tant que «art de grand impact social, de large audience publique», et concentre en quelques pages, et en faisant une sorte de compte rendu, les livres les plus significatifs parus. Il déplore le fait que la liste de ces ouvrages — qu'il s'agisse de contributions roumaines, qui s'arrêtent surtout sur le destin du cinéma national, ou de traductions — est plutôt limitée par rapport aux nécessités et à l'intérêt manifesté par les lecteurs et les spectateurs, tout en mentionnant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que la mojorité des parutions est due aux éditions «Meridiane».

Dans le même contexte de l'impératif aigu d'une éducation du spectateur par tous les moyens afin qu'il soit prêt à capter le message d'un film au niveau correspondant se situe aussi l'article «Les Cinéclubs et la culture cinématographique», signé par Manuela Gheorghiu et Geo Saizescu. Si l'étude de la cinématographie n'a pas été encore introduite, sous aucune forme, en tant que discipline dans le système d'enseignement, du moins les *cinéclubs*, représentant des formes spécialisées d'initiation dans les mystères du septième art, auront été conçus comme autant d'«institutions où l'on peut apprendre l'abc du film». En mentionnant l'usage fait de ces formes, la passion et le talent de leurs animateurs (attestés également par le succès obtenu aux différents festivals républicains), les auteurs en soulignent aussi les aspects négatifs et font des suggestions pour le perfectionnement de cette activité qui, sans doute, fait montre d'un important saut qualitatif: la création d'une filmothèque, la reprise des cours d'histoire du film dans le cadre de l'Université pour la culture et la science de Bucarest, etc.

Comme pour une conclusion, Florian Potra, dans l'étude finale «Caractère spécifique national et solidarité humaine» tente de mettre en évidence certains éléments spécifiques nationaux du film autochtone (préoccupation de l'auteur développée dans un ample volume paru récemment aux Éditions «Meridiane»). À l'aide des films cités et analysés dans les paramètres proposés, l'auteur essaie de délimiter et ensuite d'approfondir «le caractère propre, spécifiquement national, du cinéma roumain» et d'établir «en quoi consiste son patrimoine expressif et, au premier chef, en quoi consistent ses possibilités d'évolution». Là encore apparaissent, parfois corrélés avec leurs équivalents de large circulation de la littérature et du film universels, des titres-repères. Les appréciations, les dissociations et les parallèles convergent tout naturellement vers la constatation finale, ainsi formulée: «le cinéma roumain *est en train de devenir un cinéma problématique*, c'est-à-dire capable d'aborder et d'exprimer des problèmes essentiels de la vie d'une nation socialiste et de les affronter».

Ainsi conçu, le volume embrasse l'ensemble des aspects de la cinématographie nationale dans une analyse vivante, critique et pertinente, de laquelle presque nul film ou nom n'ont été omis. La dimension scientifique du volume est complétée par une *Filmographie* détaillée des films de fiction de la période 1949—1975, ainsi que d'une abondante illustration, inspirée et suggestivement groupée par thèmes.

Par toutes ses coordonnées, le volume *Cinematograful românesc contemporan* se constitue en tant qu'instrument de travail utile, nécessaire et depuis longtemps attendu.

Marina Constantinescu

ION ZAMFIRESCU, *Drama istorică universală și națională*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1976, 296 p. (Collection «Masca»).

Le rapport entre l'histoire et le théâtre, les causes directes ou médiates qui ont fait que les événements conservés par la mémoire de l'humanité fussent présents sur la scène aussi, voilà l'objet de l'intéressante investigation entreprise par le distingué historien du théâtre et théoricien littéraire Ion Zamfirescu dans son «Drame historique universel et national».

L'étude de l'histoire, du trésor d'expérience humaine en vue de la découverte de ses causes déterminantes, l'élucidation de tous les motifs qui ont mené au progrès de l'humanité ou, à l'encontre, à des moments de stagnation, n'appartient pas seulement aux hommes de science mais aussi aux philosophes, aux écrivains et aux artistes, soutient l'auteur de ce livre dès les premières pages. En accentuant avec finesse et pertinence les différences fondamentales qui existent entre les obligations de l'historien de respecter la lettre du document et la liberté des créateurs de contribuer avec leur fantaisie à la compréhension des phénomènes ou même leur droit de reconstituer avec leur imagination inspirée l'absence des données et des précisions, Ion Zamfirescu entend nous démontrer, on dirait sur les traces d'Aristote, que les écrivains mettent au jour tout d'abord les sens moraux et philosophiques des actions humaines, les permanences et les données uniques et non-itératives tandis que les hommes de science sont obligés à se limiter seulement aux significations des faits étudiés.

Réunir dans une vision unique tant l'évolution des rapports entre le théâtre et l'histoire concrète que les significations des faits passés pour les descendants a été une intiative de grande hardiesse, menée à bonne fin par l'auteur, avec rigueur, constance et passion.

Plus que tous les autres arts, le théâtre, soutient Ion Zamfirescu, a fait appel à l'histoire, ayant besoin de héros extraordinaires et de destins exemplaires à l'aide desquels il a débattu les problèmes liés aux devoirs de l'homme envers

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

soi même et envers la société. De plus, les faits réels, conservés sous forme de document écrit, ou même sous forme de légende, ont un pouvoir de convaincre et d'émouvoir plus grand que celui des fictions, répondant à une large aire de préoccupations et d'intérêts. Le débat de la vérité historique a augmenté dans toutes les époques la valeur cognitive de l'art théâtral, en constituant, parallèlement aux études des hommes de science, une voie de compréhension de lois historiques et de découverte des sens plus accessibles et plus faciles à diffuser.

Dans ce travail, on poursuit chronologiquement, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, partout dans le monde ainsi que chez nous, l'équilibre instable de la dialectique vérité-imagination, réalité-interprétation, détail-essentialisation. En dépit du fait que l'art tend vers des généralisations d'ordre philosophique, vers des permanences et des essences, Ion Zamfirescu démontre que dès l'Antiquité on observe chez les auteurs dramatiques une recherche attentive des phénomènes proprement dits non seulement en ce qui concerne leurs données majeures mais aussi leurs détails. Dans le monde grec et romain, attiré par la décantation des mythes, l'historien est présent dans mille détails, dans des allusions ou évocations, en culminant dans des récits directs des faits vécus comme par exemple les *Perses* d'Eschyle ou *Octavia* de Sénèque.

Une place spéciale est occupée par le sentiment historique durant la période médiévale, où, en dépit de la passion pour les allégories, la vie contemporaine éclate dans les symboles les plus catégoriques en arrivant même au remplacement du fait biblique par un événement réel.

Comme genre autonome, toutefois, le drame historique s'affirme à peine durant la Renaissance, en coïncidant avec la conscience nationale et matérialisant l'aspiration des peuples européens vers l'unité nationale et la définition de leur spécificité spirituelle et culturelle sur tous les plans. Dans le théâtre de la Renaissance sont analysée parallèlement par des comparaisons et des associations, les modes divers de constitution du drame historique, en mettant en évidence, tantôt, comme en Angleterre, le jugement sévère des actions humaines tantôt leur idéalisation, comme en Espagne.

Après l'épanouissement du genre pendant la période romantique, on assiste aux investigations très rigoureuses de la période contemporaine pendant laquelle, en dépit des apparences, le sentiment historique acquiert des clarifications de grande précision et la liaison avec le passé s'affermit conduisant même parfois à une abondance d'interprétations subjectives.

Un des plus grands mérites de cet ouvrage est constitué aussi par le fait d'intégrer le drame historique roumain dans l'ensemble du théâtre universel, de relever l'originalité de ce genre littéraire. Le drame historique roumain est analysé tant dans son évolution qu'à travers les problèmes soulevés, en découvrant certaines directions principales déterminées par les héros, par la nature de leurs tourments et de leurs préoccupations. D'une part, on trouve les voïvodes, les dirigeants d'État, ayant droit de conduire et de décider le sort de leur pays et, d'autre part, les représentants des hommes simples, les chefs des révoltes populaires et des révolutions, insurgés contre l'injustice sociale. Si les derniers sont toujours une émanation de la capacité de lutte de la foule, les premiers sont définis par la position adoptée par rapport aux intérêts majeurs du pays et de leur peuple.

L'auteur de ce travail observe les mutations intervenues dans le drame historique roumain, l'évolution de ce genre, en y découvrant au commencement des dominantes romantiques remplacées, peu à peu, par une orientation vers le document et vers les sens philosophiques, à valeur généralisatrice. Si, durant le XIXe siècle, les écrivains ont été captivés parfois par le pittoresque existant dans la vie de certains princes regnants de moindre importance, dans notre siècle, s'imposent sur la scène, les personnalités marquantes de l'histoire.

En dehors de la permanence du drame historique, Ion Zamfirescu met en évidence aussi le fait que ce genre littéraire contient à l'heure présente une véritable chronique de notre peuple, transfigurée par des images émouvantes.

Bien que l'étude soit conçue chronologiquement, on y retrouve, intercalées, des associations comparatistes de grande valeur, la mise en lumière de certaines données importantes étant faite par l'établissement des filiations, des similitudes et des différences. Ceci est évident surtout lorsque l'auteur s'occupe de la période contemporaine, en faisant un parallèle entre les modalités pessimistes ou fortement subjectives de comprendre l'histoire, voire de la dénaturer et celles qui servent pour la connaissance et l'approfondissement de son sens.

Le drame historique universel et national, par Ion Zamfirescu, n'est pas seulement le fruit de longues et sérieuses lectures, des sélections faites pendant des années, mais aussi de certaines options idéologiques et esthétiques d'un homme de culture pour lequel écrire est un acte de courage d'une importance majeure. Les analyses des pièces ou la présentation de certains dramaturges ont souvent des accents pathétiques, en constituant des plaidoyers pleins de chaleur,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

étayés de valeurs éducatives et esthétiques certaines. L'idée fondamentale du livre, celle qui se réfère au fait que l'histoire n'est pas écrite seulement par des «historiens» mais aussi par des poètes et que l'intérêt pour le passé n'est pas un hasard mais une nécessité vitale, issue de notre condition même de fils de ce peuple, constitue un liant puissant qui met à côté d'Eschyle et de Shakespeare les auteurs contemporains provenus de tous les coins du monde.

Homme de théâtre chevronné et avec le respect de l'art de l'acteur, Ion Zamfirescu parle souvent de la manière dont on peut mettre en valeur, du point de vue scénique, les grands drames historiques, de la dimension monumentale et de la tension tragique des héros du passé qui ont fourni aux interprètes la possibilité de leur affirmation plénière.

Bien que l'auteur discute et analyse des créations artistiques, l'émotion et l'enthousiasme ne manquent pas de son ouvrage, mais les éléments affectifs n'empêchent pas le chercheur de rester lucide et de démontrer, à chaque moment, que ce qui doit dominer dans une recherche critique ce sont les critères axiologiques, la valeur des œuvres d'art s'établissant seulement en fonction de leur apport dans le plan éthique, éducatif et esthétique. Or, le drame historique, plus, peut-être, que tout autre genre littéraire, répond pleinement à ces exigences, puisque son centre est constitué par des problèmes majeurs, et parce qu'il trouve des réponses tant pour les destins individuels que pour ceux collectifs.

Le volume finit par l'affirmation d'une forte confiance dans l'avenir et la valeur de ce genre littéraire-dramatique, tant dans notre pays que dans le monde entier.

Ileana Berlogea

MANUELA GHEORGHIU, *Filmul și armele*, Bucarest, Ed. «Meridiane», 1976, 252 p. *

Dans un succint préambule, Manuela Gheorghiu écrit: «Les modifications de la psychologie des masses à l'égard du phénomène guerrier ont profondément influencé, comme c'était naturel, du reste, les modalités de réflexion artistique de la guerre dans la littérature, dans le théâtre et surtout dans le cinéma, lequel est peut-être le premier et le plus évident sismographe de la conscience sociale contemporaine. L'évolution des films de guerre offre, en ce sens, une trajectoire tout à fait éloquente et un regard d'ensemble constitue en égale mesure l'occasion d'une incursion dans l'histoire contemporaine, si déchirée entre les différents conflits de notre siècle». C'est ce que se propose de réaliser le volume *Filmul și armele* (Le Film et les armes), en refaisant l'histoire du cinéma européen depuis les essais de Méliès et les actualités reconstituées de Lumière jusqu'à ce jour, jusqu'à Losey ou Ciulei; c'est ce que le volume *Filmul și armele* a réalisé, avec méthode, par une souple corrélation de la perspective esthétique, sociologique et morale.

La documentation méticuleuse effectuée par Manuela Gheorghiu forme la base d'un discours critique personnel, conduit avec le sens de la discipline intellectuelle. En tant que historien scrupuleux, ayant contrôlé des aires étendues et des plus diverses du cinéma plus ancien et plus nouveau, l'auteur sait maîtriser l'abondance de l'information, avec l'intuition de l'essentiel pour aboutir à un panorama synthétique. L'érudition est en permanence conjugée avec la sûreté des jugements critiques et avec la rigueur des délimitations théoriques, de sorte que le livre réussit à éviter un point de vue égalisateur vis-à-vis des valeurs et du développement du phénomène cinématographique.

Ayant une très longue tradition dans le cinéma européen, le film de guerre représente un filon aussi riche que contradictoire; le livre nous le restitue avec une perception exacte de sa nature et de ses finalités, dans une image lucide et nuancée, sans simplifications didactiques ou hâte journalistique. Attentive à la dialectique des modifications d'ordre idéologique et stylistique enregistrée par ce genre, sachant surprendre le jeu complexe des tendances manifestées au long de son évolution, l'analyse s'ouvre progressivement vers un horizon théorique plus large, pour impliquer de fines dissociations en marge de quelques concepts fondamentaux: le réalisme, l'humanisme, la valeur formative du cinématographe. Opérant de fréquent rapprochements avec le contexte historique et politique, se prévalant des acquis de la polémologie, s'étayant sur les récentes réalisations de la sociopsychologie du film, cette analyse devient en même temps une démonstration serrée de la manière dont le cinéma de guerre contribue à «modeler la psychologie sociale de notre époque». C'est de ce double angle que sont examinés les moments essentiels de l'évolution du

* Ce compte rendu a paru dans *România liberă* no 9972, du 16 novembre 1976.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

genre: d'Alfred Machin, auteur du premier appel pacifiste lancé par le cinéma européen, à Grigore Brezeanu, dont le film *Independența României* a eu le mérite «d'introduire la dimension du réalisme dans le film historique; d'Abel Gance à l'école classique soviétique, heureuse fusion «entre la sincérité du pathos révolutionnaire et un moyen d'expression à la mesure des expérimentations d'avant-garde le plus osées, entre une révolution des foules et un art destiné aux foules»; depuis les films de Pabst et Milestone, mis en un suggestif parallèle jusqu'aux films de l'école polonaise. Écrites avec du nerf, réceptives à l'éloquence du détail, capable de refaire une atmosphère, en intégrant avec adresse les documents de la presse du temps et les témoignages extraits des mémoires de la littérature du domaine, ces pages constituent une critique sui generis des rapports entre le cinéma et la société. La démarche critique se charge presque chaque fois de tension, acquérant un caractère vif, voire passionné; ce n'est pas par hasard que ce «panorama rétrospectif» des attitudes esthétiques et idéologiques réfléchies par l'itinéraire du film de guerre s'achève en un appel énergique, adressé aussi bien au cinéaste qu'au spectateur, destiné à réaffirmer leur égale responsabilité dans l'œuvre de sauvegarde de la paix.

L'ample ouverture culturelle, la tenue scientifique, l'accent militant de l'intervention critique placent cet ouvrage parmi les contributions de premier ordre de notre filmologie actuelle.

George Littera

ENESCIANA, vol. I, *La personnalité artistique de Georges Enesco*, Bucarest, Ed. Academiei, 1976, 182 p.

En 1976 les Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie ont publié les travaux de la première session scientifique du Centre d'études «Georges Enesco» (Bucarest, septembre 1973), inaugurant ainsi une série nouvelle — l'*Enesciana* — dédiée à la personnalité artistique de l'illustre musicien roumain. Tout en reflétant dans le cadre du thème proposé une diversité d'aspects des points de vue et des styles de recherche, les études du volume réalisent un tout unitaire d'un grand intérêt scientifique. Ce livre représente aussi bien le couronnement d'une recherche historique et musicale assidue et marque le saut qualitatif qui s'est produit dans la pensée musicologique contemporaine en ce qui concerne la musique d'Enesco.

Les 22 articles et études peuvent être partagés en deux grandes catégories: ceux qui traitent des aspects *généraux* de l'œuvre du musicien et ceux qui abordent des problèmes *particuliers* et des caractéristiques relevés sur certains de ses ouvrages. On détache dans la première catégorie les travaux de Mircea Voicana, Octavian Lazăr Cosma, Elena Zottoviceanu, Gheorghe Firca, Adrian Rațiu, Clemansa-Liliana Firca, Ovidiu Varga, George Manoliu, Alfred Hoffman, Viorel Cosma, Ianca Staicovici, Elisabeta Dolinescu, Anca Jalobeanu, Myriam Marbe, Ștefan Niculescu et Romeo Ghircoiașiu. Citons parmi les titres de cette catégorie: *Das Problem des Stils und die Entfaltung der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten Enescu*, *The Thematic Process in Enescu's Creation*, *Concordances esthétiques aux environs de 1900 à propos de la monodie énescienne*, *Die Giusto-Rhythmik und ihre Einwirkungen auf die Musik Enescus*, *Sur certains aspects de la pensée harmonique chez Georges Enesco*, etc. Quant à la deuxième catégorie, elle comporte des recherches spécifiques concrétisées par des titres comme les suivants: *La présence de la cellule B.A.C.H. dans le Quatuor à cordes op. 22 no. 2 de Georges Enesco*, *Some Remarks on the Genuine Version of the String Quartet in G Major Op. 22 No. 2 by George Enescu*, *Sources littéraires dans la création vocale de chambre de Georges Enesco*, *Le timbre de la voix humaine dans l'ensemble de l'expression musicale énescienne (Œdipe)* dont les auteurs sont, dans l'ordre: Dorian Varga, Titus Moisescu, Adriana Șirli, Lucia-Monica Alexandrescu.

Publié sous la direction de Mircea Voicana et comprenant des travaux rédigés en français, anglais et allemand, ce premier volume de l'*Enesciana* réunit les résultats d'une féconde activité de recherche poursuivie avec zèle par un groupe de musiciens enthousiastes formant le Centre d'études «Georges Enesco», près l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Il ouvre la voie aux travaux futurs consacrant la création artistique et la personnalité de Georges Enesco, illustre musicien en son siècle.

Vasile Șirli

MACARIE IEROMONAHUL, *OPERE*, vol. I, Bucarest, Ed. Academiei, 1976, 128 p. + 6 pl.

La recherche du passé musical roumain fait ressortir quelques périodes significatives d'une importance parfois considérable, dont il reste

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des témoignages précis (dates historiques, descriptions de facture littéraire, documents musicaux proprement dits), qui facilitent la tentative de connaître par le détail le développement de la musique roumaine. Dans le cadre de ce développement, la musique byzantine a représenté une réalité objective. Les productions de l'étape «byzantine» — d'un intérêt qu'il n'est plus nécessaire d'argumenter — attirent de plus en plus l'attention des spécialistes qui, avec zèle, minutie et respect, cherchent à les faire valoir, à leur accorder l'importance qu'elles méritent, les considérant à juste titre comme une partie intégrante du passé artistique et culturel du peuple roumain.

Sans la moindre exagération, on peut affirmer que les recherches de musique ancienne sont extrêmement difficiles; non pas tellement à cause de l'étendue de la période historique qui les à vues naître — jusque vers la moitié du XIXe siècle — que surtout à cause de la complexité des problèmes qu'elles soulèvent. C'est pourquoi, après des années de travail assidu, le petit groupe de musicologues qui se sont consacrés à de pareilles études, vient de cueillir sa première moisson. Parmi ces fruits se trouve le volume paru aux Éditions de l'Académie sous l'égide de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest. Il s'agit du *Theoretikhon* du moine Macaire dans une édition soignée par Titus Moisescu, qui signe également l'étude introductive et assure la translittération. C'est un volume du plus grand intérêt car il comprend la réimpression, après un siècle et demi du *premier livre de musique en langue roumaine* et, ce qui n'est pas d'importance moindre, une translittération interprétative du texte, par laquelle l'auteur met à la portée du spécialiste un travail de caractère pratique absolument nécessaire — et dont l'absence se faisait sentir — pour tous ceux qui désirent s'initier dans le déchiffrement des vieux textes imprimés.

Documentée, écrite dans un style précis et qui respecte l'ordre logique de la présentation, l'*Étude introductive* est rétrospective: à côté d'une série de données concernant le moine Macaire — chantre et maître de musique religieuse, patriote et homme de haute culture — et les circonstance qui ont entouré la publication de son ouvrage *Le Theoretikhon* et de ses autres œuvres, Titus Moisescu réussit à cerner, dans un langage concentré mais tant évocateur, une véritable histoire abrégée de la musique byzantine en général, en s'arrêtant aux manuscrits et aux ouvrages imprimés roumains qui conservent les règles de l'écriture musicale de tradition byzantine, les ainsi nommées «grammaires», depuis la célèbre *Psaltichia rumănească* (Le livre de musique religieuse roumaine) rédigée par Philothée fils de l'Aga Jipa (1713) jusqu'à l'ouvrage contemporain de Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine* (La notation et les *ekhoï* de la musique byzantine), paru à Editura Muzicală, Bucarest, 1971.

Grâce à l'actuelle édition du *Theoretikhon* du moine Macaire et au zèle de Titus Moisescu en sa qualité d'éditeur, le lecteur se trouve devant une œuvre hautement intéressante du point de vue musical, culturel et historique, dont on ne saurait ne pas faire ici, de surcroît, l'éloge des qualités graphiques, de la tenue de présentation exceptionnelle et, finalement mais également notable, de la beauté des caractères d'imprimerie.

Vasile Șirli

MUZICA ȘI PUBLICUL, Bucarest, Ed. Academiei, 1976, 136 p.

Sous ce titre et à la tête d'un collectif de rédaction réunissant de nombreuses signatures d'autorité, le musicologue Mircea Voicana nous offre un premier livre roumain de sociologie de la musique, qui ne manque pas toutefois d'évoquer, au fil des pages, certains prestigieux prédécesseurs en la matière. En effet, pour avoir élaboré en leur temps des études de sociologie musicale généralement analytiques et monographiques, il en est parmi les aînés qui méritent d'être évoqués comme des prédécesseurs, tels par exemple Constantin Brăiloiu avec sa «radiographie» socio-musicale du village de Drăguș-Făgăraș. Pour ce qui est du présent volume disons, d'emblée, que l'abord du problème à partir d'un large éventail de prises de position ne gâte en rien à l'unité du volume ce qui fait que nous-mêmes — comme d'ailleurs ses auteurs — nous le tenons en premier lieu pour une suggestive étude d'orientation dans un thème qui pourrait engendrer un ouvrage de dimensions similaires pour chacune des directions d'activité scientifique comprises dans la table des matières. Malgré l'ampleur du sujet de l'investigation et les très nombreuses perspectives à partir desquelles la recherche est effectuée, les textes réunis par le volume témoignent d'une organisation cohérente grâce à l'esprit d'initiative et au travail de pionnier manifestés par chacun des auteurs; cela facilite au lecteur la formation d'une image d'ensemble — non pas unique et argumentée de manière convergente, voire même *pro causa* — , mais tout au contraire dynamique et très expressive dans un thème de la plus grande actualité. Sous le rapport de l'organi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sation du matériel, signalons aussi comme une vertu également importante du volume, l'élégance logique dont il fait preuve, faisant défiler — tel un réflecteur — devant le lecteur les textes des 26 auteurs dans un ordre qui va du général au particulier, de la synthèse à l'analyse, de l'universel au spécial.

Le public musical est un phénomène relativement nouveau, le concert ouvert à n'importe qui compte quelques trois cents ans (Radu Stan) mais la notion du message de la musique est sans doute consubstantielle à l'acte même de la création musicale, tout au moins dans la tradition européenne. Des coups d'œil évolutifs sur le public sont dus à Ovidiu Varga, Elena Zottoviceanu, Brândușa Nuțescu. C'est l'abord horizontal, synchrone qui, toutefois, domine le livre. Le public c'est l'auditeur placé à l'échelle sociale et c'est bien lui, ainsi envisagé, qui constitue la prémisse de l'entreprise scientifique des auteurs. Ce public comprend plusieurs sous-multitudes, plusieurs publics, suivant les préférences et l'inconfort des aspirations esthétiques (Lucia-Monica Alexandrescu qui entreprend un très intéressant dépistage des intersections — capables d'être rencontrées dans la pratique — de ces sous-multitudes). L'audience élargie par les mass-media classifie l'auditeur en auditeur volontaire et auditeur involontaire. Le premier mériterait plutôt d'être inclus dans la notion de public et justifie l'intérêt que lui manifestent les auteurs parce qu'il témoigne d'une audience consciente, susceptible d'être circonscrite dans la sphère de l'opinion sociale. Une continuation pratique de cette démarche scientifique serait l'élaboration de diagrammes des goûts musicaux (ce qui, partiellement, est déjà entrepris par Iosif Sava pour la musique d'art), d'un système unitaire d'appréciation et, en fin de compte, d'un programme réaliste d'actions relativement à une dynamique des préférences. Il est opportun, dans ce sens, d'étudier l'évolution des exigences culturelles et la manière de les satisfaire de telle sorte que le confort ne se trouve pas encouragé, en même temps que de poursuivre l'élargissement de l'accession vers l'*esthétique authentique*. Diriger les courants des masses entre la «demande respectée» du public et la «mission formative» est une tâche de grande responsabilité pour l'avenir des institutions musicales roumaines (Vladimir Popescu-Deveselu). La destinée de la musique d'ambiance (remplacement de la pollution sonore par une réalité acoustique préméditée, susceptible de valeur artistique, ou chemin de l'exil pour la musique réduite à l'attachement des hommes pour les cornements des automobiles et le bruit sourd des tramways?) est loin d'être tirée au clair et pour l'instant on ne peut que la discuter suivant les cas.

L'ascension du public sur l'échelle de l'esthétique attire la connaissance de plusieurs langages musicaux. L'amateur de musique symphonique s'entendra mieux à discerner la qualité véritable — et tout aussi bien dans la musique légère ou le jazz-pop-rock — mais l'inverse n'est pas également valable. L'importance de la connaissance des messages codifiés — hormis lesquels il n'y a pas de communication musicale — est plus grande dans la sphère de la musique contemporaine. En musique classique, l'œuvre succède au code, alors que dans la musique de nos jours l'élaboration du code, propre à chaque compositeur et même à chaque ouvrage, est simultanée au produit artistique (Anca Jalobeanu). L'effort du public doit viser à un code des codes, à un passe-partout des styles.

La vie musicale roumaine connaît à présent une affluence jamais rencontrée du public, de la jeunesse en particulier, aux concerts symphoniques. À quels concerts cependant? Aux meilleurs? Et pourquoi à ceux-là et non à tels autres? Les réponses sont encore inconnues. Il faut encore élucider les origines des phénomènes positifs.

La claire définition de la notion de public ne distingue pas entre l'art et son destinataire, en les plaçant séparément, en des champs sinon hostiles du moins disjoints. De quelques contributions (Clemansa-Liliana Firca, Amelia Pavel) se détache l'idée — très actuelle — d'un agencement entre l'art et l'existence humaine, d'un art entendu comme espace finalisé comprenant la part de l'exigence. Et le public n'est pas seulement récepteur, il configure, suivant son propre niveau de compréhension, l'art et lui donne sa forme définitive. Aussi bien l'œuvre musicale n'est-elle pas achevée tant qu'elle ne subit pas le travail ordonnateur de l'esprit humain, l'homme étant, dans ce cas, consommateur et créateur à la fois. Car l'œuvre fournit une quantité d'information ordonnée de manière à ce que le destinataire puisse la parachever dans un produit musical fini pour lui-même.

Mieux que par ses réponses, le livre se justifie par les problèmes qu'il pose. C'est aussi bien, un ouvrage apprécié non pas avec des épithètes, mais d'après la multitude de portes ouvertes et la cuisante tentation à franchir tous ces seuils. Rappelons pour finir une «bibliographie sélective» — dont il faut souligner tout particulièrement l'horizon non limité scholastiquement — rédigée par Radu Stan, Cristina Petrescu et Lucia-Monica Alexandrescu.

Costin Cazaban

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*, vol. II—III. București, Ed. Muzicală, 1974—1975, 240 p. (II); 428 p. (III)

Les volumes II et III de l'imposante «Chronique de la musique roumaine» écrite par Octavian Lazăr Cosma sont consacrés aux périodes de la «synchronie» (1784—1823) et du «préromantisme» (1823—1859) de la musique roumaine. Si dans le premier volume l'auteur essayait de reconstituer un millénaire d'activité musicale en se basant surtout sur des sources indirectes (écrits ou représentations plastiques), dans les deux volumes dont nous allons nous occuper il se fonde surtout sur le document musical ou musicologique, donc sur une source directe. La période ici étudiée, moins d'un siècle, est extrêmement riche en événements historiques et culturels d'importance majeure pour les pays roumains; et c'est précisément cette richesse ainsi qu'une information plus ample qui justifient une division de la matière en deux volumes. Les grands événements d'ordre historique et social, tels la révolte de Horia, Cloșca et Crișan (1784), la révolution de Tudor Vladimirescu (1821), celle de 1848 et, enfin, l'Union de la Munténie et de la Moldavie (1859) eurent une forte résonance sur le plan culturel-musical. Comme une conséquence des changements socio-politiques on a pu constater l'apparition de phénomènes nouveaux, définissant une période de transformations substantielles dans la musique roumaine; l'évolution du folklore urbain, lié directement au développement des villes, la pénétration toujours plus accentuée de la musique occidentale, la réforme de la musique d'église, qui prend un caractère de plus en plus «roumain», etc.

Le critère chronologique utilisé par l'auteur fait usage de dates avec une résonance sociale et nationale (mais l'an 1823 est lié à la parution du premier livre de musique psaltique en langue roumaine, due au hiéromoine Macarie). Si l'auteur avait voulu maintenir un système chronologique conséquent, selon des critères d'ordre exclusivement historique et social il aurait dû, peut-être, s'en tenir à l'année 1821; mais si son intention a été de souligner en particulier l'aspect musical de la culture de l'époque, alors nous pouvons considérer comme plus adéquate à la finalité de l'ouvrage la division 1823—1866, proposée par Gheorghe Ciobanu [1], étant donné qu'à la date de parution de l'ouvrage de Macarie s'ajoute une seconde, toujours d'ordre musical, notamment l'année du «premier concert symphonique exécuté par un orchestre roumain» [2].

D'autre part, nous sommes en quelque sorte embarrassés quant à la manière dont l'auteur se sert des termes de «synchronie» et de «préromantisme» en les appliquant aux périodes respectives. Nous pensons que l'on pourrait plutôt parler — du reste, des chapitres introductifs des deux volumes ressortent les mêmes idées — d'un *synchronisme préromantique*, surpris dans le second volume, et d'une *première phase du romantisme musical roumain*, décrite comme telle dans le IIIe volume, comme l'indiquent les faits mêmes évoqués par l'auteur.

Le second volume est structuré sur les suivantes sections principales: «La musique populaire — argument de l'authenticité roumaine» (contenant les opinions émises par certains voyageurs étrangers au sujet de notre musique populaire, dont aussi les fameux articles parus dans *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig — étudiés par George Breazul et ensuite par Ilarion Cocișiu — où se trouvent les premières transcriptions de folklore roumain en notation linéaire); «Les métamorphoses de la musique psaltique» (avec la réforme de 1814 de Chrysanthe de Madythe, Grégoire le «Lampadarios» et Chourmouz Chartophilaxe introduite chez nous par Pierre d'Ephèse, malgré l'opposition de Naum Rîmniceanu, et imposée définitivement, dans une forme spécifiquement roumaine par le hiéromoine Macarie); «La vie musicale», telle qu'elle se présentait aux cours des princes, dans les maisons et les salons de l'aristocratie du temps, avec les premiers concerts (où l'on insiste à juste raison sur B. Romberg), avec les «académies musicales» transylvaines, créées selon le modèle de celles d'Occident, avec les tournées de quelques troupes d'opéra de valeur, tant autochtones, comme par exemple celle de J. Gerger, de Brașov, qu'étrangères, italiennes en particulier (dans le cadre desquelles se sont fait remarquer plusieurs chanteurs renommés, dont l'Italienne A. Catalani); «La création musicale» (avec l'analyse de quelques chansons populaires urbaines galantes de l'époque ainsi que de créations vocales ou instrumentales savantes ou d'adaptations de mélodies populaires dues à Ph. Caudella, B. Romberg et A. Hubacek).

Le IIIe volume est conçu selon un schéma analogue, avec les sections suivantes: «La musique populaire. L'art des *laoutars*» (ménétriers) (on y cite entre autres, le fameux Barbu Lăutarul et sa mémorable rencontre avec Liszt, ainsi que les opinions sur la poésie et la musique populaire dues à de célèbres écrivains et poètes de l'époque, tels M. Kogălniceanu, G. Bariţiu, Al. Russo, C. Negruzzi, V. Alecsandri, C. Bolliac, A. Mureșianu, N. Filimon et d'autres, et l'on y fait encore une analyse détaillée des mérites, mais aussi des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

déficiences des collections et des adaptations de folklore effectuées par E. Murgu, Fr. Ruzitski, I. Chițulescu, Al. Flechtenmacher. C. Steleanu, H. Ehrlich, J. A. Wachmann, C. Miculi, A. Pann, G. Ucenescu, et par des auteurs anonymes, recueils connus sous les noms de *Codex Moldavus*, *Cîteva irmoase vesele...* (Quelques chansons (hirmi) gaies) *Anonymus Moldavus* ⟨Burada⟩, *Anonymus Valachus)*; «La musique ecclésiastique sur la voie des innovations» (avec la continuation de la ligne de Macarie, A. Pann et D. Suceveanu, d'imprimer un caractère vraiment roumain au chant et avec l'essai de l'archimandrite Vissarion d'introduire le chant choral); «Le courant de la musique occidentale» (analysant la musique de salon, celle de fanfare, l'enseignement musical à ses débuts, qui eut pour premiers promoteurs la «Société philharmonique de Bucarest» et le Conservatoire de Jassy); «La vie musicale sur une voie nouvelle» (développant la suite des concerts, relevant le génie de l'enfant C. Filtsch, évoquant la fameuse tournée entreprise aux pays roumains par Franz Liszt; présentant les troupes d'opéra autochtones et étrangères — surtout italiennes —; soulignant l'importance du moment d'apparition de l'opérette *Baba Hîrca*, par Al. Flechtenmacher, ainsi que la vogue du vaudeville); «La création musicale» (avec de très justes analyses des ouvrages les plus réussis: l'opérette *Baba Hîrca*, des fragments de certains vaudevilles, l'ouverture à l'opéra *Braconierii* (Les Braconniers) et des fragments des opéras *Mihai Bravul la Călugăreni* (Michel le Brave à Călugăreni) et *Manole Meșter* (Maître Manole) par J. A. Wachmann, *Cîntecele Naționale* (Les Chansons nationales) par Al. Flechtenmacher, les pièces chorales par J. A. Wachmann ou Ph. Caudella, les pièces pour piano de Ruzitski, J. A. Wachmann, C. Miculi, Ph. Caudella; *Potpurîul moldovenesc* (Le Pot-pourri moldave) par les frères Lemisch, les ouvertures nationales par Herfner, Wachmann, Flechtenmacher, le *Concerto pathétique pour violon* par L. Wiest et même la *Rhapsodie roumaine* par F. Liszt); «Préoccupations musicologiques» (où sont mentionnés les écrits de C. Bolliac et surtout de N. Filimon, les contributions theoriques de Macarie et A. Pann, concernant l'étude de la musique ecclésiastique, et celles de T. T. Burada, J. A. Wachmann ou A. Petrino, lesquels ont introduit chez nous les principes et la terminologie de la musique occidentale); la dernière section comprend les *Portraits condensés des musiciens ⟨les plus importants⟩ de cette période:* E. Asachi, Ph. Caudella, H. Ehrlich, N. Filimon, Al. Flechtenmacher, I. Herfner, le hiéromoine Macarie, C. Miculi, A. Pann, F. Ruzitski. G. Ucenescu, J. A. Wachmann, L. Wiest.

Certes, nous n'avons pas pu épuiser dans cette brève présentation la richesse analytique et informative des deux volumes. Nous avons seulement voulu souligner par là le fait que nous nous trouvons devant une contribution plus que méritoire, un ouvrage de référence d'une valeur incontestable, une excellente synthèse de l'histoire de la musique roumaine, documentée et compétente.

Nous croyons néanmoins nécessaire de signaler certains détails qui n'affectent en rien la valeur de l'ouvrage mais qui, à une prochaine édition pourraient en être revus.

Tout d'abord nous remarquons le fait que la structure même qui a été adoptée (et qui est visible dans le sommaire que nous venons de passer en revue) mène parfois à une fragmentation des aspects de la création de certains compositeurs, de sorte que pour avoir, par exemple, une image globale de l'activité de tel ou tel musicien nous sommes obligés de parcourir littéralement le volume d'un bout à l'autre. Ainsi, pour Hubacek, qui s'est manifesté comme symphoniste aussi bien que comme auteur d'opéras, il faut «sauter de pierre en pierre»; de même pour Nicolae Filimon, considéré tantôt comme écrivain intéressé par les problèmes généraux de la musique, tantôt comme folkloriste, puis de nouveau en tant que promoteur de la critique musicale de son temps; ou bien pour Philipp Caudella, qui apparaît une fois comme folkloriste, une autre comme auteur de pièces instrumentales et enfin comme théoricien. Par cette remarque nous ne voulons pas apporter une critique à la méthode de l'auteur pour ce qui concerne la division de la matière, mais simplement suggérer que l'Index des noms devrait être complété — pour les personnalités importantes avec une problématique diversifiée — avec des données exactes sur les aspects fondamentaux de leur activité. De cette manière, les «sauts» (au fond nécessaires) et le dédale parfois fatigant du matériel concret serait moins écrasant pour le lecteur et n'éclipserait plus, comme cela arrive parfois, la véritable signification des événements.

En ce qui concerne l'étude de la musique populaire (dans le cadre du IIe volume), il y a une formulation qui nous laisse quelque peu perplexes : « en un certain sens, la musique paysanne entrée dans le circuit urbain, est envahie par deux sources polluées ⟨peut-être «polluantes», n.n.⟩: la musique gréco-turque et la musique européenne» (p. 30). Il s'agit, évidemment, du phénomène ainsi nommé d'«acculturation», par lequel des éléments fortuits

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'une culture ancestrale entrent, d'une manière tout aussi fortuite, en contact avec des éléments, à leur tour fortuits, d'autres cultures, également anciennes et de valeur, mais «importées»; certes, en de pareilles situations, on arrive souvent à des associations «polluées», du type *kitsch*, malgré que — aujourd'hui encore — les éléments «purs» peuvent en être décelés. Le processus est d'une grande complexité et de longue durée et on ne peut pas toujours, en parlant de la source envahissante, la taxer aussi catégoriquement de «polluée», mais plutôt, surtout dans notre cas, de «polluante».

En citant la version française des impressions de voyage de l'Anglais Wilkinson, à propos de la musique roumaine, Octavian Lazăr Cosma se déclare en désaccord avec la formulation suivante: «Son style ⟨de la musique roumaine, n.n.⟩ est très peu varié et tous les tons sont chantés d'une manière uniforme, dans des clefs (sic!) ⟨remarque de l'auteur⟩ mineures» (IIe volume, p. 38, note 1). Or, en anglais, le mot *key*, quoique ayant le sens général de clef, signifie en tant que terme musical, précisement ... *tonalité*; le traducteur français de Wilkinson lui a donné un sens littéraire mais non erroné, puisque les expressions de *clef mineure* ou de *clef majeure*, où *clef* a le sens de *tonalité*, peuvent être retrouvées — assez rarement, il est vrai — aussi dans des ouvrages français, surtout s'ils sont plus anciens.

Le fait de reprendre fidèlement la traduction de Ilarion Cocișiu des fameux articles de *Allgemeine musikalische Zeitung* a mené aussi à une formulation du genre de celle-ci: «Les chansons ont toujours un mode doux (mineur) alors que les danses pour la plupart, un mode dur (majeur)» (IIe volume, p. 42). Or, en musique, les termes allemands de *moll* et *dur* ont depuis longtemps perdu leur ancienne acception de *doux* et de *dur*, ayant gardé strictement celui de *mineur* et de *majeur*; de sorte qu'il nous apparaît superflu de mentionner leur signification primordiale, qui pourrait même créer des confusions chez un lecteur moins avisé.

Nous estimons de même que certaines affirmations se référant à la circulation de certains motifs d'un compositeur à l'autre ou à la circulation de certaines mélodies, devraient être soumises à un contrôle rigoureux et nécessitent — quoique la chose soit d'une extrême difficulté — une argumentation solide; sinon il se pourrait que certaines inexactitudes passent pour des affirmations exactes, telle, par exemple, l'«idée» que la célèbre chanson d'origine tzigane *Arde-mă, frige-mă* (Brûle-moi, grille-moi) aurait influencé, entre autres, Georges Bizet «pour la fameuse *Habanera* de l'opéra *Carmen*» (IIe volume, p. 48 et IIIe volume, p. 295). Bizet fut influencé dans la *Habanera*, comme on le sait, uniquement par le rythme de l'accompagnement de la romance *La Paloma* par Yradier; l'influence de *Arde-mă, frige-mă* se retrouve en échange, plus tard, dans la *Chanson* (en la mineur) chantée toujours par Carmen. Du reste, le texte aussi plaide pour un «emprunt»: «Coupe-moi, brûle-moi / Je ne te dirai rien ⟨...⟩ J'aime un autre et je meurs en te disant que je l'aime»[3].

En ce qui concerne la musique d'église, il y a aussi une appréciation qui nous semble trop catégorique: l'auteur parle de la laïcisation progressive de quelques formules de l'ancienne musique d'église, consacrée par la réforme de 1814, comme d'un «*compromis*» ⟨n.s.⟩, lequel apparaît funeste pour la tradition séculaire de la musique d'église (IIe volume, p. 68). Cependant, en tenant compte aussi de ce qu'il affirme dans les pages suivantes, il en ressort que l'auteur lui-même n'est pas tout à fait d'accord avec ce point de vue excessivement négativiste quant à la réforme mentionnée. Par ailleurs, I. D. Petrescu aussi avait exprimé des jugements trop sévères sur la nouvelle orientation (voir le IIe volume, p. 70—71). Quoi qu'il en soit, de même que l'évolution de la musique occidentale, du préclassicisme de Bach et de Haendel au classicisme viennois et puis au romantisme, s'est avérée nécessaire, à sa manière et dans son époque — même si un retour à l'ancienne perfection polyphonique n'a plus été possible, l'évolution de la musique a pu être observée dans d'autres formes, plus nouvelles — de même nous croyons que la réforme de 1814 de la musique d'église a été *nécessaire* dans les formes sous lesquelles elle a pénétré dans notre pays, même s'il n'a plus été possible de revenir à la perfection de «l'époque d'or» de l'ancienne musique byzantine. Dans cet ordre d'idées, donc, nous ne saurions souscrire à l'opinion que le mérite de Macarie consisterait uniquement à avoir donné un caractère roumain aux chants, ce qui, venant après des chants déjà reformés, aurait constitué un point «vulnérable» (IIe volume, p. 86). Au contraire, nous constatons que Macarie — le premier hymnographe ayant effectué une traduction parfaite en roumain, en respectant l'accent tonique — aussi bien que A. Pann ont donné une nouvelle impulsion à la musique roumaine de culte dans le nouveau système, impulsion qui eut maints aspects positifs, cependant que l'ancienne école du XVIIIe siècle disparaissait définitivement avec son dernier représentant plus important, Naum Rîmniceanu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dans un autre ordre d'idées, nous signalons que dans le second volume est mentionnée, en passant, l'existence, dans le répertoire du Gymnase de Sibiu «accompagné d'instrumentistes», de l'ouvrage «*Der Tod Jesu*, par Karl Heinrich Grauns (compositeur viennois)» (p. 135). En réalité, il s'agit de l'un des préclassiques allemands importants, Karl Heinrich Graun (et non «Grauns»), né à Dresde le 7 mai 1704, mort à Berlin, le 8 août 1759 et qui, par conséquent, n'a pas pu être un compositeur «viennois», ni quelconque: son chef-d'œuvre, l'oratorio *Der Tod Jesu*, executé pour la première fois à Berlin (et non à Vienne) le 26 mars 1755, a longtemps rivalisé avec les *Passions* de Bach et avec le *Messie* de Haendel[4]. Et même si de nos jours Graun est considéré comme venant après les deux titans dont il fut le contemporain, il n'en reste pas moins que ses mérites artistiques ne sont pas à dédaigner; par conséquent, l'interprétation d'un ouvrage préclassique aussi important et difficile doit être considérée comme une réalisation *sortant du commun* du chœur gymnasial, tout autant que ce *Stabat Mater* de Pergolese à côté duquel il est mentionné dans l'ouvrage.

Enfin, il ne serait peut-être pas dépourvu d'intérêt, de citer, à propos de Jean François Lesueur (et non «Lesuer», comme il a été orthographié), l'un des auteurs de l'opéra *Triumful lui Traian* (Le Triomphe de Trajan) (IIe volume, p. 209), le fait qu'il a été le professeur de Berlioz, Gounod, A. Thomas et Guiraud; n'oublions pas que Gounod allait écrire lui aussi, une *Danse roumaine* pour piano-pédalier et orchestre.

Nous allons signaler aussi quelques détails qui tiennent de la corréction des épreuves et de négligences dans le fignolage du texte. Ainsi: «A propos de l'art de Barbu Lăutaru, voir aussi Kotzebue, Wilhelm de, Lascăr Vinesc *O icoană a Moldovei din 1811*» (Une icône de la Moldavie de 1811) (IIIe volume, p. 35, note 4). Ici nous supposons qu'il s'agit, en réalité, du roman à sujet roumain *Lascăr Viorescu* par Wilhelm de Kotzebue, tandis que *O icoană a Moldovei din 1851* (et non de «1811») est le sous-titre de cet ouvrage[5]. Toujours comme une erreur apparaît aussi la date de la mort de Mikhail Glinka: 1854, alors qu'en réalité, l'année exacte est 1857 (IIIe volume, p. 28).

Il est généralement connu que pour une époque plus éloignée de la nôtre, l'orthographe correcte des noms propres n'a pas beaucoup préoccupé les signataires. De sorte que d'une façon inhérente, en citant les «classiques», peuvent apparaître des inconséquences de cette nature, lesquelles sont unifiées d'habitude dans un *index des noms propres*. Nous supposons que c'est ce qu'a cru Octavian Lazăr Cosma lorsqu'il a laissé paraître dans le texte le nom de *Demidov* orthographié comme tel (IIIe volume, p. 34) ou Démidoff en translittération française traditionnelle, seulement pour les cas où il y avait indication de source. C'est encore le contexte qui a dû décider aussi dans le cas de *Philipp* ou de *Filip* Caudella. Cependant Thalberg est orthographié partout *Talberg* (Voir IIIe volume, p. 9, 90, 203, 206, 211, 384, etc.), quoique ce ne soit pas l'orthographe correcte; pourtant, dans l'*Index* il est correctement mentionné: *Thalberg*. Une situation à part présente l'orthographe de la chanson *Sabarell* (IIIe volume, p. 118) de *Caietul Anonimului 5* (Cahier de l'Anonyme 5) (cité par l'auteur d'après Il. Cocișiu), orthographe évidemment déformée par celui qui a fait le recueil. Elle est accompagnée d'un signe d'interrogation: «(?)», posé par Octavian Lazăr Cosma, quoique l'explication en était simple: il s'agit, évidemment, de *Săbărelul*, une danse populaire de Munténie qui de nos jours encore est très répandue et dont le nom tire son origine du diminutif de la rivière Sabar (voir les célèbres vers populaires «Cîtu-i Argeșul de mare / Haz ca Săbărelul n-are» (Aussi grand que soit l'Argeș / Il n'a pas le charme du Săbărel).

Nous devons souligner la laborieuse recherche des données se rattachant à un ouvrage, dût-il être de la plus grande importance et circulation, comme, par exemple, *Deșteaptă-te române*. On nous apprend que la première attestation chronologique écrite de la mélodie se trouve dans le manuscrit Kitzulescu de 1838—1841, ayant figuré initialement sur le texte «Din sînul maicei mele» (Du sein de ma mère), par Grigore Alexandrescu, qu'ensuite la mélodie «par le truchement de A. Pann et Gh. Ucenescu arrivera à Brașov» où «ayant été entendue par Andrei Mureșan ⟨celui-ci⟩ en écrira les vers *Deșteaptă-te române*» (IIIe volume, p. 81), et on en reproduit le début tel qu'il figure dans le manuscrit de Kitzulescu (en transcription linéaire de Gheorghe Ciobanu). Toutefois, en analysant la mélodie, telle qu'elle avait été entendue par Kitzulescu, il en résulte qu'elle avait été notée par lui d'une manière défectueuse, ce qui n'a pas été spécifié. En parlant d'Anton Pann (IIIe volume, p. 129), on reproduit de nouveau la mélodie, dans la variante que nous sommes en droit de considérer comme originale, avec la spécification que «le style populaire s'y trouve sous l'influence bienfaisante de la musique psaltique» ⟨!⟩ sans indiquer pourtant que *Deșteaptă-te române* se trouve à présent dans sa forme initiale, notée d'une façon correcte (et non défectueuse,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comme chez Kitzulescu). D'autre part, si la réforme de 1814 de la musique d'église n'avait été qu'«un compromis qui ⟨...⟩ apparaît funeste et vulnérable» (IIe volume, p. 68 et 85), alors on ne saurait plus parler de la «bienfaisante influence» d'une «musique psaltique» conçue en stricte conformité avec cette réforme.

En revenant au problème de la paternité de la mélodie *Deșteaptă-te române* en un étroit rapport avec A. Pann, nous tombons sur une série d'affirmations contradictoires sur cette page même, comme celle-ci: «C'est Anton Pann qui la transcrit en notation psaltique» (il s'agirait donc d'une transcription, IIIe volume, p. 319); «Ainsi que précise Iosif Naniescu, la mélodie avait été créée par Anton Pann en 1839» (il ne s'agit donc plus d'une «transcription» mais d'une composition d'Anton Pann); «Gh. Ucenescu devait être considéré de droit l'auteur de la chanson *Deșteaptă-te române*, car c'est lui qui a adapté à la mélodie plus ancienne les nouveaux vers de A. Mureșanu» (!) Nous avouons que, mis devant ces trois alternatives, nous avons quelques difficultés à en démêler avec clarté le point de vue de l'auteur de *Hronicul muzicii românești*. Du reste, Octavian Lazăr Cosma lui-même affirme que Ucenescu «a copié ⟨la mélodie⟩ du manuscrit d'Anton Pann» (IIIe volume, p. 319), ce qui fait qu'il ne saurait être considéré «l'auteur de droit ⟨!⟩ de la chanson». Enfin, en revenant encore à la paternité de la mélodie *Deșteaptă-te române* l'auteur du livre désigne Gh. Ucenescu comme son «auteur indirect»; il s'ensuit, évidemment, pour nous, que «l'auteur direct» ne saurait être qu'Anton Pann [6].

De pareilles oscillations apparaissent encore dans le livre et, puisqu'il s'agit d'Anton Pann, nous en indiquerons encore une se rattachant à l'activité de ce dernier. Ainsi, en parlant de la paternité des chansons parues sous le titre *Spitalul amorului* (L'Hôpital de l'amour), on nous dit que c'est «Anton Pann lui-même qui compte parmi ses auteurs et que, par conséquent, de nombreuses mélodies lui appartiennent» (IIIe volume, p. 128). Donc, en cet endroit, on reconnaît d'une façon claire la qualité de compositeur d'A. Pann. Plus loin nous trouvons une opinion, diamétralement opposée: «Quoiqu'il n'ait pas été un compositeur ⟨probablement dans l'acception occidentale donnée au terme, n.n.⟩ il a engendré dans la musique roumaine une véritable direction d'essence folklorique» (IIIe volume, p. 132). Donc, on ne lui reconnaît plus la qualité de compositeur. Cependant en analysant les manuscrits laissés par son élève Gh. Ucenescu, on nous dit que, parmi les chansons transcrites en notation psaltique par ce dernier «il y en a beaucoup qui sont composées par Anton Pann ⟨lui-même⟩ et par Gh. Ucenescu» (IIIe volume, p. 133). Voilà, de nouveau, Anton Pann reconnu en sa qualité de compositeur voire élogié en continuation: «*auteur* ⟨*n.s.*⟩, chanteur, professeur et typographe ⟨musical, *n.n.*»⟩ (IIIe volume, p. 141); plus loin on lui reconnaît «une étonnante fantaisie mélodique» dans les pièces d'église et enfin nous trouvons une appréciation que nous considérons comme finale selon laquelle «il a été aussi compositeur, puisqu'il a signé de nombreuses pièces», pour être tout de suite après nommé «le compositeur Anton Pann» (IIIe volume, p. 143).

L'un des problèmes les plus importants et auquel on accorde un espace plus large dans le IIIe volume de l'ouvrage est celui de l'imbrication entre le folklore et les commencements de la musique de type moderne européen.

En ce qui concerne l'influence orientale dans la musique roumaine savante ou folklorique, le point de vue de l'auteur quant à la situation antérieure aux années 1834—1840, lorsqu'il y avait une forte influence de la musique orientale grecque et turque sur la musique roumaine nous apparaît excessivement négativiste. Si nous pouvons être d'accord avec le fait que bien des éléments de cette musique ont déterminé l'apparition de nombreux hybrides, il ne nous semble pas juste de condamner en bloc, sans droit d'appel, toutes les interférences entre les musiques orientale et roumaine. Les traditions musicales greques et roumaines avaient de nombreux éléments de rapprochement étant donné que les Thraco-Daces et les Grecs avaient vécu depuis des temps immémoriaux les uns à côté des autres; d'autre part on connaît bien le rôle joué par la musique byzantine dans le développement de la musique roumaine d'église, l'assimilation et l'adaptation dans un esprit créateur de la part des Roumains des chants byzantins (voir l'importance de l'école de Putna), ce qui a mené à l'apparition d'une variante «roumaine», aux traits spécifiques. De même, le phénomène d'«acculturation» a eu pour résultats quelques réalisations réussies, comme par exemple les chansons si connues *Bordeiaș, bordei, bordei* (Petite chaumière, chaumière, chaumière), ou *Nu mai pot de ostenit* (Je n'en peux plus de fatigue), fruits de l'interpénétration des éléments néo-grecs et turcs dans la musique roumaine et qui sont élogieusement présentés par Octavian Lazăr Cosma (IIIe volume, p. 128—129).

En ce qui concerne les contacts du folklore roumain — nous pensons surtout à la Munténie — avec la musique de culture occidentale, nous

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ne sommes pas d'avis que l'«acculturation» occidentale aurait pu être bénéfique pour l'ensemble du développement musical dans les pays roumains (voir le IIIe volume, p. 154), car même en n'observant qu'un seul autre exemple, similaire, de l'évolution de la musique populaire magyare, nous y constaterons une discordance non seulement visible, mais aiguë. Chez nous, la pénétration retardée de la bitonalité majeure-mineure et de la rythmique classique et romantique a permis le maintien de nombreux traits spécifiques tant dans le folklore paysan que dans celui des villes. Malheureusement, en dépit des considérations théoriques de Béla Bartók et de tous les efforts de l'ethnomusicologie contemporaine roumaine, il n'a pas encore été possible de discerner les interpénétrations entre le folklore roumain et la musique laïque savante ou d'église, ce qui fait que leurs implications historiques ne sauraient être définitivées. Même une différentiation entre les deux domaines (théoriquement séparés, tels: urbain-rural) a pu s'effectuer dans notre siècle seulement, étant donné qu'un Brahms ou un Liszt considéraient comme «folklore» une musique constituée tout à fait dans le cadre urbain et avec une large diffusion.

L'auteur de *Hronicul muzicii românești* se penche avec application sur la division chronologique et sur la hiérarchisation d'après leur valeur des recueils de folklore réalisés au fil du temps. Grâce aux Éditions musicales, nous avons la possibilité de consulter intégralement les recueils de folklore datant du début du XIXe siècle [7]. En consultant donc cet ouvrage, ainsi que le volume paru par les soins de Gh. Ciobanu, nous sommes plus enclins de trouver que les harmonisations de J. A. Wachmann, par exemple, malgré toutes les gaucheries inhérentes aux débuts, sont plus rapprochées des procédés des interprètes populaires, ainsi que l'affirme Gh. Ciobanu [8], que de souscrire à l'idée que ces ouvrages dégagent un «parfum salonard, romanesque» (IIIe volume, p. 111). Apparemment contradictoires, ces opinions se complètent néanmoins, en nous offrant une image plus vivante de l'époque.

Intéressante s'avère l'observation relative à Carol Miculi — qui fut incontestablement le plus doué parmi les premiers collectionneurs et adapteurs de chez nous ayant utilisé des harmonisations modales et respecté la rythmique populaire —, lequel en tant qu'élève de Fr. Chopin est considéré plutôt un épigone qu'un défricheur de voies. Cette observation nous apparaît trop catégorique: «d'un certain point de vue le transplant a été compromis, puisque ce qui allait à merveille à la musique polonaise ne convenait point à la structure de la musique roumaine» (IIIe volume, p. 339); d'ailleurs, cette affirmation est contredite à la page 337 par une autre, plus près de la vérité, croyons-nous: «C. Miculi ⟨...⟩ recourt dans ses compositions aux éléments morphologiques du folklore, les élevant à une altitude en quelque sorte génératrice. Ainsi donc, sans faire appel aux citations ⟨...⟩, le compositeur adopte des formules mélodiques, rythmiques et de genre caractéristiques à la musique populaire. ⟨Il⟩ peut être considéré comme un auteur qui précède la méthode de la recréation en caractère populaire, brillamment démontrée par Enesco».

Pour ce qui est du manuscrit intitulé *Anonymus moldavus* (qui fut à un moment donné dans la possession de Th. T. Burada) nous ne sommes pas tout à fait d'accord pour le situer chronologiquement *après* la parution du recueil de Ruzitski, ou de l'attribuer à I. Herfner (selon une hypothèse émise au cours du IIIe volume, p. 84). D'après Gh. Ciobanu [9], deux pièces attribuées à Ruzitski portent d'autres titres que ceux sous lesquels elles figurent dans son recueil, ce qui, d'ailleurs, a été remarqué aussi par Octavian Lazăr Cosma: «Certaines adaptations sont curieuses» (IIIe volume, p. 83). Ce «curieux» — qui nous laisse entrevoir l'antériorité du manuscrit — donne plus de poids, selon nous, à la question de la paternité du manuscrit; nous pensons qu'il ne saurait être attribué à I. Herfner, attendu que ce dernier, ainsi qu'il résulte des rares données qui nous sont restées au sujet de sa création, se révèle comme un musicien compétent et consciencieux (voir le IIIe volume, p. 349—352); or, celui qui rédigea le manuscrit mentionné semble avoir été — par le nombre des erreurs qui n'ont pas été corrigées et par des répétitions non justifiées de certaines pièces — «un étranger ⟨...⟩ probablement connaisseur du piano, mais pas un bon musicien»[10]. Par ailleurs, Octavian Lazăr Cosma lui-même est d'avis que «la valeur documentaire de la collection se substitue à celle artistique» (IIIe volume, p. 83), en opposition avec les mérites des recueils de Wachmann ou de Miculi.

Nous relevons l'affirmation, se référant aux vaudevilles sur des textes de V. Alecsandri, selon laquelle ceux-ci sont «à ce point intégrés à l'ésprit de l'époque que, à moins d'en être raccordés, ils deviennent assez difficiles à comprendre» (IIIe volume, p. 290). Nous éprouvons le besoin d'ajouter que la persistance dans le temps des pièces du cycle «Chiriţa» ou d'autres ouvrages, sans être «raccordés» d'une façon strictement musicale aux réalités

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'une époque disparue, ont résisté à travers le temps grâce à l'interprétation, cette qualité de la musique et du théâtre qui fait que les valeurs authentiques demeurent dans le patrimoine d'un peuple.

Nos remarques ne concernent pas les mérites de fond de *Hronicul muzicii românești* mais visent, dans l'ordre où nous les avons insérées, surtout des questions de détail, pouvant être remédiées lors d'une nouvelle édition laquelle, étant donné l'importance de l'ouvrage, ne saurait tarder.

Une lecture attentive du livre de Octavian Lazăr Cosma nous révèle l'impressionnante érudition de l'auteur, la richesse surprenante de l'information, la grande subtilité et profondeur des analyses; ajoutons à cela les nombreuses et utiles illustrations iconographiques et musicales. Ces qualités imposent les deux volumes de *Hronicul muzicii românești* comme un exemple de travail scientifique, dans lequel la passion et la compétence sont effectivement au service de l'historiographie musicologique.

Constantin Stihi-Boos

Notes

[1] GHEORGHE CIOBANU, *Culegeri de folclor și cîntece de lume*, Bucarest, 1976, p. 14 (collection «Izvoare ale muzicii românești», vol. I).

[2] *Ibidem*.

[3] Cf. l'édition originale de la réduction (posthume) pour voix et piano de l'opéra, due à Bizet lui-même et parue à Paris, aux Éditions Choudens ⟨dans la rédaction de Guiraud⟩. Librettistes: H. MEILHAC et L. HALEVY. La *Habanera* se trouve aux pages 43–53 et la *Chanson* (avec le texte dérivé de *Arde-mă, frige-mă)* aux pages 90–92.

[4] Pour toutes les données, voir, par exemple, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. IIIe, Londres, 1954, p. 763.

[5] Voir T. MAIORESCU, *Întru amintirea lui Wilhelm de Kotzebue*, in *Critice*, vol. IIe, Bucarest, 1967, p. 347–351.

[6] Par ailleurs, la même opinion est soutenue aussi par GHEORGHE CIOBANU, *op. cit.*, p. 231–232 et 254–255.

[7] GHEORGHE CIOBANU, *op. cit.*, p. 268.

[8] *Ibidem*, p. 35.

[9] *Ibidem*, p. 183–185.

[10] *Ibidem*, p. 183.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*, vol. IV, *Romantismul (1859–1898)*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 542 p.

Le IVe volume de *Hronicul muzicii românești* continue l'ample synthèse élaborée par Octavian Lazăr Cosma, la menant jusqu'à la conclusion d'une grande étape: le XIXe siècle, autrement dit l'époque romantique de notre musique. En disant «la conclusion d'une grande étape» je suis consciente de m'écarter en quelque sorte de l'opinion de l'auteur en ce qui concerne la division par périodes, opinion exprimée dans les *Préliminaires* du volume et en conformité avec laquelle l'époque prémoderne de la musique roumaine est délimitée par les années 1859–1918, avec deux sous-périodes, 1859–1898 et 1898 — 1918. Personnellement, j'incline plutôt à considérer que la fin du XIXe siècle (notamment l'an 1898) clot une époque qui s'avère homogène dans ses grands traits, avec des caractéristiques bien définies, dominée par l'idée de la constitution d'une école nationale de vision romantique, tandis que le commencement du XXe siècle est une étape nouvelle au point de vue de la qualité, orientée vers d'autres objectifs stylistiques et régie par d'autres impératifs de la vie musicale, inaugurant l'ère moderne de notre musique. Et le volume qui s'arrête à 1898 me semble plaider pour cette thèse — malgré les intentions de l'auteur — formant un tout parfait aussi bien par son contenu que par la vision d'ensemble, refermant presque le cercle autour d'un monde qui meurt avec la fin du siècle et dont les prolongements au siècle suivant auront l'aspect de simples survivances.

L'impression d'entier que laisse le livre vient aussi du fait qu'on y découvre un vaste panorama de toutes les facettes de la vie et de la création musicale de l'époque.

Selon un schéma utilisé aussi dans les autres volumes, l'auteur démarre dans chaque section d'un texte introductif qui trace les lignes directrices de la problématique, pour la développer par la suite. L'ouvrage se divise en trois grandes sections: 1. La vie et les institutions musicales; 2. La pensée et les écrits sur la musique; 3. La création. Chacune de ces grandes zones sert à démontrer et à mettre en relief quelques idées fondamentales qui parcourent la narration d'un bout à l'autre: «Le fait de relever avec priorité les aptitudes intrinsèques artistiques» comme un nouveau degré de maturité de la création, l'unité du front de la création et la communauté

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'idéals sur tout le territoire habité par les Roumains, le développement professionnel et institutionnel, la formation du concept d'école nationale, l'assimilation des grandes traditions européennes dans une vision autochtone, etc. Dans ce cadre d'idéation est analysé chaque domaine du mouvement musical et en sont soulignés avec pertinence les caractère, les moments essentiels, les personnalités et les valeurs. Remarquable et très méritoire dans le contexte plutôt tiède dans lequel on traite d'habitude de la création du siècle passé est l'analyse équilibrée, objective des faits d'art, la justesse avec laquelle sont estimées les qualités et les déficiences d'une création, qui ne doit pas être placée sous le signe de l'égalité ni lorsqu'on l'exalte, ni lorsqu'on la minimalise. Octavian Lazăr Cosma n'hésite pas à émettre des jugements de valeur diversifiés, attribuant la place qui leur revient à des créations et à des compositeurs, même si de la sorte il est obligé de changer certaines étiquettes déjà acceptées; de même, il mène plus loin les investigations effectuées jusqu'à ce moment, soit en découvrant des créations passées inobservées, comme, par exemple, *Rapsodiile române* (Les Rhapsodies roumaines) de Lubicz, soit en soumettant à la discussion des points de vue personnels concernant des œuvres et des compositeurs notoires.

C'est surtout le chapitre sur les débuts de la musicologie, qui nous offre un plus grand inédit, réintroduisant dans le circuit des noms très peu étudiés, des figures de critiques ayant joué un rôle important dans la formation de l'opinion sur la musique, dans la presse et la littérature musicale de l'époque (Constanța Dunca, Pantazi Ghica, G. Misail, etc.). Chacun de ces petits médaillons dédiés à ces pionniers de la littérature musicale contient la suggestion d'une étude approfondie sur la personnalité respective et ouvre une aire vaste et nouvelle aux recherches concernant le passé de la pensée musicale roumaine.

La section consacrée à la vie musicale proprement dite poursuit le principal problème de l'époque: le caractère institutionnel et professionnel qu'adopte la vie musicale dans tous ses compartiments. Le matériel informatif est énorme et la difficulté ne consiste pas à le découvrir mais à le sélectionner. Là aussi, la clarté de la vision unitaire de l'auteur contribue à mettre en relief l'essentiel, même si parfois la présentation, dans le désir d'être aussi abondante que possible, est un peu touffue. Mais là, comme dans tous les autres chapitres du livre, nous sommes impressionnés par la richesse de la documentation, l'immense accumulation de faits sur lesquels l'auteur bâtit ses démonstrations, l'effort (presque toujours couronné par le succès) de tout embrasser. Le fait est d'autant plus méritoire que, à l'encontre des volumes antérieurs, lesquels avaient l'avantage de se référer à des périodes historiques moins explorées, le présent volume traite de l'époque la plus connue de l'histoire de notre musique, où l'auteur réussit néanmoins à apporter de nombreuses informations et des interprétations nouvelles.

Telles étant les choses, on ne saurait lui faire un reproche du fait que certains problèmes ont été à peine touchés, voir ignorés. Par exemple, Octavian Lazăr Cosma soutient des thèses très intéressantes, comme serait une assimilation éclectique des influences extérieures, qui ne montre pas de préférences marquées pour une culture musicale déterminée; la standardisation du langage se basant sur certains morphèmes supposés être folkloriques, en réalité hétérogènes (ce que Walter Wiora désigne comme création savante en «Volkston»); le parallèle établi avec les autres écoles nationales et les caractéristiques communes qui s'en dégagent, etc. Autant des idées qui impliquent aussi d'autres relations possibles, l'élucidation desquelles contribuerait certainement à une compréhension plus profonde et plus nuancée des phénomènes de notre culture musicale, comme par exemple: mettre en relation la culture musicale roumaine avec le romantisme dans un contexte plus large et dans ses autres hypostases, hormis celle du rapport folklore national-création savante; déterminer la couche ou la zone du romantisme qui se rapproche davantage de la culture musicale roumaine; démêler la relation profonde, congénitale, de la musique avec la culture nationale de l'époque en sa totalité, avec les autres domaines de la pensée artistique roumaine de la fin du siècle, etc.

Loin d'avoir un caractère d'observations critiques, ces réflexions correspondent aux valences, aux virtualités contenues dans la riche matière proposée par l'auteur à notre méditation. La remarquable tenue du livre mériterait cependant une révision plus attentive lors de la correction des épreuves — au cas d'une réédition que nous tenons pour souhaitable — afin d'éliminer les erreurs typographiques, particulièrement quand il s'agit de l'orthographe des noms propres étrangers, lesquels apparaissent, et parfois dans la même phrase, avec deux orthographes différentes. Il va de soi que les menues inadvertances qui ont échappé à l'auteur seront réparées à une prochaine édition. Ainsi: Antoniu Sequens, en vertu de son intégration dans la vie musicale roumaine, ne saurait plus être considéré comme un compositeur étranger (p. 26); Constantin Dimitrescu n'a pas suivi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le chant, mais le violoncelle (p. 56); Elena Costaki-Epureanu et Elena Bibesco sont une même personne (p.79); la société qui organisait des soirées musicales s'intitulait la «Société d'armes, gymnastique et tir» (p. 86); en 1869 (et non en 1867) c'est Carlotta Patti et non Adelina Patti qui a donné des concerts en Roumanie (p. 106); il s'agit de Costache et non de Gheorghe Enescu (p. 485), etc. Nous remarquerons encore que les disputes se référant à l'orthographe des noms propres sont en général tranchées par l'adoption de la signature de l'artiste, aussi croyons-nous que la formule A. T. Zisso (proposée dans l'index) est plus correcte que Al. Zisso, comme il apparaît dans le texte.

Ajoutons que ces menues observations n'ont nullement l'intention ni le pouvoir de diminuer la valeur d'un ouvrage qui outre une imposante accumulation documentaire apporte aussi une vision personnelle du passé de notre musique ainsi qu'une force de persuasion, un pathos qui en font un chaud et impressionnant plaidoyer.

Elena Zottoviceanu

MARIA VODĂ CĂPUȘAN, *Teatru și mit*, Éd. «Dacia», Cluj-Napoca, 1976, 200 p. (collection «Discobolul»)

L'existence d'un relatif doute concernant la possibilité de reprendre la signification des mythes antiques dans le cadre de quelques zones de la culture moderne aurait pu changer le contenu mais non pas le titre du livre que nous allons présenter. Car en conformité avec les affirmations de Claude Lévi-Strauss, «le type de logique de la pensée mythique est tout aussi rigoureux que celui de la pensée moderne ⟨...⟩ la différence ne résidant pas dans la qualité du processus intellectuel mais dans la nature des choses auxquelles il s'applique» (*Structural Anthropology*, Harmondsworth, 1972, p. 230). En ce sens, le mythe *d'Œdipe*, par exemple, peut être compris en tant que manifestation de «l'incapacité d'une culture qui maintient la croyance que l'humanité est engendrée de la terre (voir, par exemple, Pausanias, VIII, XXIX, 4: les plantes constituent un *modèle* pour les hommes) de trouver une transition satisfaisante entre cette théorie et le fait de savoir que les êtres humains naissent en réalité de l'union de l'homme avec la femme» (*Structural Anthropology*, p. 216). Sous l'aspect apparemment figuratif (personnages, faits, symboles moraux) du mythe se déroule en fait la fonction abstraite d'idées dont la faible densité de sens est compensée par l'abondance des combinaisons logiques desquelles, par un effort intuitionniste de transformation du calcul mythique en évidence rationnelle, apparaîtra, disons, la philosophie présocratique. On peut se demander, alors, si la logique arride du mythe, orientée vers la solution de questions que l'histoire a remplacée tour à tour par d'autres, plus efficientes, peut être encore accessible au théâtre de la culture actuelle, orientée vers la compréhension du concret phénomènologique de l'existence. Quoique ne posant pas cette question, le volume dont nous parlons opère pourtant un mouvement compensateur pour éviter une lecture complète des mythes atteignant à la fonction cognitive, assez clairement indiquée par l'exemple susmentionné. En préférant se tenir seulement au niveau figuratif du mythe, où peut être située une problématique morale, une dynamique «des conflits» ou une axiologie métaphorique, le livre facilite le placement du mythe dans le cadre d'un rapport avec le théâtre moderne. Mais, si l'auteur évite d'actualiser dans ce rapport la signification directe des mythes — actualisation qui aurait représenté une mobilisation épistémologique, dans l'hypothèse que cette signification est solidaire avec le niveau de phénoménalité de la pensée primitive — et si l'ouvrage n'argumente pas une continuité directe entre la pensée mythique et la pensée moderne, comme le font, par exemple, Gillo Dorfles, Karl Jaspers ou Claude Lévi-Strauss, le fait que la relation mythe-théâtre moderne est placée en dehors de ces deux variantes possibles suscite inévitablement une autre question. Le théâtre moderne peut-il conserver, par lui-même, une relation directe avec le mythe, sans l'intermédiaire du contexte culturel actuel, et cette relation s'avère-t-elle effectivement consistante? Là, il est nécessaire de commenter les éléments par lesquels est définie dans le livre cette possible relation directe: (a) la structure dramatique des mythes «constitue une armature idéale pour la construction d'une pièce» (p. 12); (b) les auteurs modernes se rapportent au mythe par «démythisation» et «désacralisation»; (c) la renonciation à la typologie héroïque du personnage mythique introduit dans le théâtre, tout en maintenant intégralement ses fonctions «actantielles», ce qui dans le système d'argumentation du livre a pour corollaire l'idée que «dans la structure du mythe fondée sur des faits ⟨...⟩ doit être cherché son élément pérenne» (p. 22). Alors que l'aspect (a) offre une simple analogie de structure, et non de sens, l'aspect (b) pose le problème de savoir comment

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

peut être définie la «démythisation» soit en dehors d'un accès à la signification initiale du mythe, soit en dehors de l'hypothèse de la permanence de cette signification, c'est-à-dire en dehors des deux contacts positifs avec le mythe. Cependant que l'aspect (b) évite le fait que dans la conception même de Lévi-Strauss, sur la base de laquelle est formulée l'hypothèse de cet aspect, la narration forme seulement le langage et non la signification du mythe.

On pourrait donc affirmer que le système par lequel sont analysés dans le livre les contacts de quelques dramaturges de notre siècle avec le mythe, considère le mythe comme ayant au-delà de lui une réalité idéale, engendrée par ses propres intentions figuratives.

Avec l'étude «Pour une herméneutique de l'objet théâtral — Jean Cocteau», le livre quitte le cadre général du chapitre auquel nous nous sommes référés jusqu'à présent («La tentation du mythe») pour dévier dans le concret des analyses de textes. La redécouverte phénoménologique des objets constatée chez Cocteau est explicable dans le contexte de l'étude par la renonciation complémentaire au symbolisme à travers lequel on attachait à ces objets les significations d'un anthropomorphisme fini. Le sens d'au-delà du symbole des objets devient ainsi un élément de matérialisation théâtrale du mythe en tant qu'«hypostase du mystère universel» (p. 32).

Une contradiction qui demeure inexpliquée aussi longtemps que n'a pas eu lieu une analyse comme celle que nous proposions au début est celle qui réside dans l'attitude de Giraudoux à l'égard du mythe et qui est clairement exposée dans l'étude «Jean Giraudoux et le drame du langage». Car, alors que le mythe biblique du verbe créateur de l'univers reste pour Giraudoux une possibilité (ou du moins une interrogation, celle que l'auteur lui a attribuée: «à moins que le verbe ne réussisse à empêcher l'événement, ou plus modestement, la mesure où il pourrait en altérer les conséquences et la signification» — p. 46), c'est encore le mythe, mais cette fois-ci celui des Grecs de l'Antiquité, qui représente pour Giraudoux «la matière idéale pour exprimer une rupture entre la marche préétablie des événements et l'intention humaine» (p. 45), entre le verbe et l'univers. D'une manière paradoxale donc, c'est le mythe qui postule ici les critères d'un langage parfait et c'est encore lui qui les contredit. C'est ici que pourrait être lancée toute la problématique des possibilités de parler d'objets qui n'existent point. Cependant, puisqu'il s'agit de langage, on pourrait préciser un détail se rapportant au commentaire que l'auteur attache à une phrase d'*Amphitryon 38*: «Ce qu'on apelle paix c'est l'intervalle d'entre deux guerres». Une pareille définition ⟨...⟩ n'explique, ne définit en somme rien. Elle constate l'existence de deux termes contraires, en les faisant coexister dans les limites d'une formule unique, paradoxale et réversible ⟨...⟩ de sorte que la guerre peut tout aussi bien signifier l'intervalle entre deux périodes de paix...» (p. 53). Le sens de la phrase en discussion n'est pourtant pas symétrique, car l'on présuppose que la paix est toujours précédée et suivie par une guerre, fait qui implique une définition de la paix ne pouvant être jamais conçue comme une paix permanente. D'une manière contraire, la définition «symétrique» de la guerre implique l'affirmation de l'impossibilité d'une guerre éternelle. Alors que de concevoir la paix éternelle comme étant impossible n'est pas la même chose que de concevoir l'impossibilité d'une guerre éternelle, etc.

L'orientation vers le mythe du théâtre d'Anouilh est doublée, affirme-t-on dans l'étude «Jean Anouilh ou le héros et le rôle» par une intégration du mythe dans le système du théâtre dans le théâtre, notamment dans la position du théâtre inclus au théâtre. Mais puisque cette structure du «théâtre dans le théâtre» marque probablement même les éléments les plus directs de la théâtralité, il s'ensuit, ainsi que l'auteur l'affirme partant d'une idée de Hubert Gignoux, que «la théâtralité arrive à contaminer ainsi l'essence même du concept de destin» (p. 70) apporté avec soi par le mythe et situé dans la zone «incluse» du système théâtre dans le théâtre. Nous voilà donc de nouveau devant un problème d'un type d'assimilation du mythe qui annule le système de référence de ce dernier, attendu que le mythe est pris ici comme une entité valable par elle-même, la modification du concept de destin dérivant non pas d'une réévaluation de la réalité du destin, mais du simple fait d'être placé dans le contexte du théâtre.

La dramaturgie de Sartre, où le héros mythique agit dans le but d'instituer la signification de l'acte, en conformité avec le principe «l'existence précède l'essence», aurait pu constituer dans l'étude «Mythe et antimythe dans le *théâtre de situations*» le modèle du processus originaire de transformation du mythe en philosophie, si cette transformation n'était pas l'effet dans le cas de Sartre de la médiation de deux millénaires de philosophie et de l'orientation rétroactive qui, au lieu d'engendrer la philosophie du mythe, produit un théâtre philosophique procédant de tous les deux. Mais si le mythe représentait pour l'homme de l'Antiquité l'action suprême, à travers laquelle il

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

élaborait une prétendue constitution de l'univers, en l'expliquant, dans le cas de Sartre, pour lequel «parler signifie agir», l'effet de cette action n'est que pure virtualité, simple fait de situer l'homme dans le monde et par rapport aux «autres», redécouverte d'un minimum existentiel. Par une simple inversion de la priorité essence-existence, le vecteur explicatif du mythe, inévitablement constitué pour la pensée primitive sur une structure figurative, est transformé en situation, tandis que le monde envisagé par cette explication mythique est transformé en essence. Et puisque le monde que le mythe essayait d'expliquer était formé des faits élémentaires de la vie, Sartre arrivera lui aussi à ces faits, restreignant, afin de pouvoir devenir dramaturge, l'horizon de sa propre existence à l'horizon du mythe. Quoique dans cette intéressante étude ces conclusions ne sont pas formulées, elles peuvent être facilement dérivées des claires prémisses qu'elle contient.

Une situation similaire est celle à laquelle nous conduit l'étude «Masque et destin chez Eugène O'Neill». Ce dramaturge suit la tentative de Freud de situer la phénoménalité de l'inconscient sur les structures des mythes grecs. Mais alors que Freud maintient encore le lien avec la valeur cognitive historique du mythe («Ce qui apparaît être lié aujourd'hui par le symbole, doit avoir été lié naguère par une identité conceptuelle et verbale» — citation incluse en page 110), O'Neill se résume à donner une valeur psychologique au mythe et d'appliquer les concepts freudiens sans repérer les sens originaires du mythe.

Les deux études suivantes sont dominées par le concret de l'analyse du contenu, estompant les liens avec le problème de la relation théâtre-mythe: «Thornton Wilder ou theatrum mundi» et «Jack Richardson et la tragédie collective». La première constate dans la pièce de Wilder *A travers le chas de l'aiguille* une construction parallèle d'une allégorie de l'histoire et d'une problématique de la théâtralité qui donne lieu à une question pertinente concernant le fait de savoir si «la réalité arrive à prendre la teinte de la fiction et à être évaluée à travers son prisme», si la construction scénique d'un «mythe» de l'humanité n'est pas en une certaine mesure aussi une reconstruction théâtrale de l'histoire. La seconde étude nous introduit dans la problématique d'un dramaturge pour lequel l'histoire, autrefois fournisseur de la vérité relative des mythes, ne peut plus donner aujourd'hui des leçons rationnelles à l'humanité, que celle-ci se trouve engagée dans le processus «analogue mais inverse», dirions-nous, par rapport à celui de la création collective du mythe, c'est-à-dire dans le processus de l'institution d'une tragédie collective. Devant cette situation le comportement du dramaturge est correspondant.

Précédé par l'indice «Marginales», les deux études finales du volume «Temps et anachronisme» et «Vers une restructuration du temps dramatique» abordent un thème dont l'abstraction semble stimuler un certain élan métaphorique des théoriciens. Sans mentionner ici les différentes corrélations faites par ces études entre le binome espace-temps et la symbolistique des diverses situations et des messages théâtraux, corrélations efficientes et intégrables dans le contexte des actuelles discussions autour des modifications des structures spatio-temporelles manifestées dans le théâtre moderne, nous voulons évoquer ici cette prolifération d'espaces et de temps qualitatifs que le thème abordé stimule ces derniers temps. Il paraît que dans cette prolifération il existe, outre le désavantage de négliger l'espace et le temps réel qui agit aussi dans la théâtralité, un besoin de projeter les différentes métaphores anthropomorphes utilisées dans le discours théorique, sur l'abstraction de ces concepts, les objets desquels ont une grande dose d'immanence, justement dans le but de réaliser un processus de leur «dés-anthropomorphisation», une sensation de leur objectivation dans les structures les plus sûres de l'univers — l'espace et le temps. Il faut interpréter notre doute concernant la validité de cette action simplement comme une ouverture vers la discussion, ainsi que, du reste, doivent être entendues aussi les apparentes objections formulées jusqu'à présent.

Nous pensons cependant que la relation épistémologique Théâtre-Mythe ne peut se situer qu'au moment historique de l'apparition du théâtre des rituels collatéraux de la mythologie antique, en tant que relation médiate de l'histoire même du théâtre: *Mythe — théâtre engendré par le mythe — théâtre*. La constance avec laquelle les adaptations modernes des mythes, ainsi qu'on peut le voir de la situation présentée dans le livre, arrivent rétroactivement seulement jusqu'au terme moyen de la relation, la plupart des auteurs adoptant non pas le mythe en tant que mythe mais sa variante qui a engendré et s'est constituée dans le théâtre grec antique, cette constance, donc, pourrait nous faire croire que le théâtre d'aujourd'hui fait de sa tentative d'inclure ses débuts historiques une tentative d'autoexplication, une tentative de constituer

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce qui peut s'appeler une mythologie propre. Évidemment en acceptant le risque de la métaphore.

George Chiriță

A. BĂLEANU, C. BĂLTĂREȚU, *Cultura spectacolului teatral*, București, Éd. «Meridiane», 1976, 208 p.

En tant que passionné connaisseur de la vie théâtrale roumaine, à laquelle il participe depuis plusieurs décennies, après nous avoir donné des volumes de théorie et d'esthétique du spectacle contemporain (*Realism și metaforă în teatru*, *Teatrul modern la răscruce:* lesquels font montre, de par leur conception même et leurs données concrètes, analytiques, d'une longue expérience de critique dramatique), Andrei Băleanu — en collaboration avec Constantin Băltărețu — publie cette fois-ci un volume d'interviews dont l'importance ne saurait passer inaperçue. Importance qui consiste dans le fait d'avoir atteint le but que s'étaient proposé les auteurs: celui de volume d'interviews — témoignage de création, présentant, avec simplicité et naturel, des professions de foi venant de metteurs en scène qui — à l'instar de tant d'autres, évidemment — ont eu un apport artistique formatif et un rôle d'exception dans l'affirmation de l'art scénique, de l'école roumaine de mise en scène, appréciée dans de nombreuses occasions aussi à l'étranger. Dans la préface intitulée, du reste, «Fiche pour une monographie de l'école roumaine de mise en scène», Andrei Băleanu établit un point de vue multiple et solidement argumenté, jalonnant une perspective étendue dans l'espace et dans le temps de ce phénomène artistique qui vient de s'imposer dans notre mouvement théâtral. Ainsi qu'il le déclare dès le début, son intérêt se porte vers les metteurs en scène s'étant affirmés sur le plan spirituel, artistique, professionnel au cours de la période socialiste. Quelques considérations d'histoire du théâtre sont nécessaires étant donné les nouvelles conditions sociales, politiques et culturelles où apparaissent et évoluent les talents en ce domaine (une statistique sommaire étant concluante en ce sens aussi pour ce qui rend possible, au point de vue quantitatif et qualitatif, le terme d'«école»).

Après ce qui avait été réalisé chez nous, vers la fin du XIXe siècle et le début du XXe, par Paul Gusty et A. Davila, et surtout, dans la période de l'entre-deux-guerres, par Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava, la manière dont s'affirme, sur le plan des valeurs, la mise en scène roumaine sur le parcours des trois dernières décennies représente la conséquence d'une restructuration fertile du mouvement théâtral roumain, régi par de nouveaux principes d'organisation, servant à une nouvelle orientation idéologique et artistique. On peut y distinguer — et l'auteur les relève — plusieurs étapes dans l'évolution de la mise en scène, marquée d'une manière durable par le moment de la «rethéâtralisation» (1955—1957), moment «intermédiaire», contenant selon l'opinion de personnalités aussi intéressantes que Sorana Coroamă, Liviu Ciulei, Lucian Giurchescu, «l'embryon de la nouvelle mise en scène roumaine». La formation et les réalisations de nos metteurs en scène ne saurait être séparées — ainsi qu'on peut le déduire aussi des interviews — de leur répertoire, de l'œuvre dramatique pour laquelle ils éprouvent une attraction toute particulière et pour laquelle ils trouvent des solutions scéniques percutantes (ceux qui répondent arrivent à des allusions directes à leur propre activité: Sorana Coroamă et les drames historiques, Valeriu Moisescu et Caragiale, Dinu Cernescu et Shakespeare, Lucian Giurchescu et Brecht, etc.). En même temps, elles ne sauraient être séparées de la qualité du jeu des acteurs ou du niveau d'expressivité atteint par notre scénographie. Les auteurs soulignent également l'influence du théâtre populaire chez nous, avec sa fantaisie propre dans la transfiguration, dans la stylisation, dans l'utilisation de l'hyperbole satirique. Nous remarquons que dans l'étude introductive, Andrei Băleanu développe un point de vue qu'il avait déjà présenté d'une manière concise (lors de la session scientifique du collectif de recherches théâtrales de l'Institut d'histoire de l'art, du 14 et 15 mai 1974), quand il avait proposé comme sujet de recherche: «les correspondances de l'art de la mise en scène avec l'époque qui l'a engendré, avec sa modalité spécifique de répondre aux nécessités artistiques et sociales, avec ses racines dans la tradition nationale et universelle, ses relations avec les autres arts — et au premier chef avec ceux qui participent directement à la création de l'acte scénique: la littérature dramatique et les arts plastiques ⟨...⟩, la place spéciale de la mise en scène roumaine dans l'actuel contexte des recherches et des expériences théâtrales sur le plan international». La préface s'inclut ainsi dans une bibliographie d'investigation historique et systématique du phénomène artistique spécifique, dans laquelle s'inscrivent des études, des articles, des communications signées par Letiția Gîtză,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Valentin Silvestru, Margareta Bărbuţă, Mihai Nadin, Natalia Stancu-Atanasiu).

Les douze interviews — prises aux metteurs en scène Dinu Cernescu, Liviu Ciulei, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Mihai Dimiu, Moni Ghelerter, Lucian Giurghescu, Sanda Manu, Ion Maximilian, Valeriu Moisescu, Horea Popescu, Ioan Taub — viennent à leur tour de compléter, d'argumenter les opinions de Andrei Băleanu. Chaque interview est accompagnée de données biographiques utiles, d'une liste chronologique des pièces montées en Roumanie et à l'étranger. L'intention des auteurs du volume fut d'obtenir, en sa totalité «une feuille de température de la contribution théorique roumaine du domaine de la mise en scène à l'heure actuelle». Le lecteur est ouvertement prévenu du fait que des réponses reçues on n'a éliminé «ni les contradictions venues d'impulsions tenant du tempérament, de la diversité des expériences vécues et des méthodes de travail, ni les répétitions qui dénotent la persistance de certaines préoccupations, la diffusion de certains principes esthétiques, les affinités de certains talents, la juxtaposition de certaines certitudes». Parmi les problèmes discutés, ceux qui réunissent la majorité des opinions communiquées, se rapportent à la relation du metteur en scène avec a) le collectif de création au cours de la préparation du prochain spectacle; b) le public auquel on destine le spectacle — problèmes, au fond, connexes.

Dinu Cernescu, par exemple, ne conçoit pas sa collaboration avec les interprètes, comme étant unilatérale, résolue de la même manière une fois pour toutes, mais par contre: «Elle dépend beaucoup de la pièce et elle dépend beaucoup des acteurs» . Ce qui le préoccupe c'est «un *état* de la répétition», dans lequel les idées, les suggestions, les images circulent dans les deux sens, entre le metteur en scène et les acteurs, tandis que la vision de la mise en scène se développe et s'enrichit par une participation collective: «C'est pourquoi, à chaque scène, outre l'idée directrice, j'ai dans ma tête plusieurs variantes afin de pouvoir choisir la meilleure, en fonction de cet ineffable apporté par l'acteur». Le choix et l'acceptation d'un répertoire capable de diversifier le talent du metteur en scène «pour que, justement, avec le temps, après une série d'expériences, il puisse délimiter l'aire le plus fertile de son talent, trouver la voie qui le représente véritablement» constituent des préoccupations de Ion Cojar. Pour ce qui est de son travail avec les interprètes et la réalisation, avec leur aide, de «l'unité artistique du spectacle», tout cela présuppose plusieurs conditions, à savoir: 1) un texte avec «un tel univers possible, favorisant la genèse d'un monde cohérent sur la scène»; 2) une distribution ayant «des prémisses pour arriver à la même manière de penser, au même sens de la discipline»; 3) la conscience d'un «but commun», du sentiment d'une «heureuse rencontre».

L'acteur, avec ses qualités physiques et psychiques indispensables dans le théâtre contemporain, revient d'une interview à l'autre, commenté de divers angles de vue, sous des aspects variés. «Je ne sais pas si vraiment je „fonds" tout à fait dans les spectacles — déclare un spécialiste de la distribution des acteurs, Moni Ghelerter — mais je refuse de faire de la création scénique un moyen personnel d'exhibition». L'acteur est pour, nos metteurs en scène, le moyen le plus proprement théâtral de communication avec le public. C'est en ce sens que se prononcent, à leur tour, Sanda Manu («L'essence du théâtre je ne saurais la voir que dans l'homme vivant, qui est en train de créer devant le public») et Ion Maximilian («L'attraction consiste dans la participation vivante de l'acteur au spectacle. Dans sa création. Ce n'est pas la scène, avec ses engins électroniques, avec sa magie technique qui peut offrir, selon mon goût, l'attraction»). C'est de là que ressortent aussi les exigences relatives à la formation professionnelle de l'acteur, conçue non seulement au point de vue des disponibilités physiques (pourtant absolument nécessaires) mais avec l'accent mis sur la «virtuosité intérieure» (I. Maximilian), les «données psychiques» (V. Moisescu), sur sa capacité de vivre «comme s'il y allait de sa vie» les idées (Horea Popescu). La formation la plus fertile — fondamentale — préconisée par Sanda Manu, a pour but de cultiver chez l'acteur «la capacité d'observer, de saisir la vérité de la vie, de voir la réalité telle qu'elle est, libérée des moules», c'est-à-dire de pouvoir être *libre*, *créateur*, sur la scène.

La pensée qui est présente dans toutes les interviews — quels qu'en soient les aspects abordés — est celle que Lucian Giurchescu a si précisément formulée: «Le metteur en scène n'est pas un simple intermédiaire, mais un créateur» dans ses rapports avec le texte dramatique, avec l'acteur, avec le scénographe. Les définitions ne sont pas stéréotypées, les solutions scéniques nombreuses, cependant il y a un consensus: «Un metteur en scène créateur est celui qui chaque fois qu'il monte un spectacle sait qu'il doit transmettre quelque chose à ses contemporains» (Dinu Cernescu), ceci étant une préoccupation essentielle que l'on retrouve en permanence affirmée avec ténacité. Lorsqu'on discute de l'option pour la «visualité» (D. Cernescu, L. Ciulei) ou de la «scène centrale»

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(L. Ciulei), au plus profond de l'argumentation et au bout de la discussion il y a toujours le souci pour l'écho du spectacle dans la contemporanéité. Ainsi, la scène centrale, transformant les rapports spatiaux et réalisant un rapprochement entre acteur et spectateur, «deux éléments pensants de la même époque», exige la plus grande attention pour la vérité, «de sorte que chaque geste de l'acteur ⟨...⟩, chaque relation entre personnages ait un support dans la réalité ⟨...⟩ que le spectateur puisse se rapporter à des expériences de sa propre vie ⟨...⟩, puisse donner au spectateur un repère, un point d'orientation, l'amener sur un terrain connu où il est à même de juger, de trouver les critères de valeur, des critères moraux, esthétiques, sociaux, politiques». En soulignant l'interdépendance entre émotion et pensée, Ion Cojar — qui veut éveiller des «révélations», mettre en lumière «non seulement les apparences, mais aussi le rythme intérieur et la tension jaillie des contradictions cachées» — se déclare pour le spectateur qui «arrive à penser par le truchement de l'émotion. Son jugement sera plus profond lorsqu'il se sera consumé, en participant affectivement». À propos de son attitude devant la «magie» des conventions scéniques, L. Ciulei est catégorique: «Le chemin vers un jugement lucide n'est pas diminué par cette «magie» ou par le sentiment mais seulement au moment où nous, les réalisateurs de théâtre, devenons des obstacles entre l'idée et le spectateur». Dans ses mises en scène, Sorana Coroamă est intéressée en premier lieu par «l'homme social, l'homme politique dans le contexte politique, l'homme dans la société, l'homme ayant la conscience d'appartenir à un tout, agissant ou réagissant en fonction de cette responsabilité», le metteur en scène se proposant d'exprimer «une permanence roumaine depuis les débuts de l'histoire roumaine sur cette terre et jusqu'à l'actualité immédiate». Horea Popescu est en égale mesure attiré «par les spectacles qui dévoilent des caractères, analysent des psychologies, précisent d'une façon nuancée les rapports entre un groupe restreint de personnages, en reconstituant le climat de confrontations intimes et de spectacles de grande envergure, déployés dans un espace avec une large ouverture et dont l'objectif est de définir un mouvement historique en engrenant dans son flux de nombreuses et diverses catégories humaines».

Le message humaniste, l'option pour un théâtre militant, un théâtre politique (dont en parlent tous), «la fusion organique de la théâtralité avec la vérité psychologique» (L. Giurchescu, H. Popescu), la force de suggestion de la métaphore réaliste — constituent des préoccupations caractéristiques de l'«école» de mise en scène roumaine lesquelles apparaissent, d'une façon implicite ou explicite, dans toutes les interviews. Cette «école», dont le développement se rattache à la promotion d'une dramaturgie de valeur, originale et universelle, est caractérisée — affirme Mihai Dimiu — par la «tendance de créer des spectacles destinés à exprimer avec une grande intensité des vérités et de les exprimer par une métaphore spécifique à l'art théâtral».

Il est naturel que ce volume d'interviews nous fasse penser à un autre, consacré à la «jeune mise en scène», si nombreuse et représentée d'une manière aussi intéressante sur le parcours de la dernière décennie (Magda Bordeianu, Cătălina Buzoianu, Al. Colpacci, Ioan Ieremia, A. Manea, Mircea Marin, Dan Micu, Anca Ovanez, Sergiu Savin, N. Scarlat, Al. Tatos, Iulian Vișa et d'autres encore). Ensemble, ces deux volumes constitueraient, une fois de plus, une prémisse documentaire consistante, pour une si nécessaire monographie de l'«école roumaine de mise en scène».

Ion Cazaban

EUGEN PRICOPE, *Constantin Silvestri. Între străluciri și ... cîntece de pustiu*, Bucarest, Ed. muzicală, 1975, 320 p.

Peu d'années auparavant, Eugen Pricope apportait une contribution musicologique, *Dirijori și orchestre* (1971), précieux guide pour le domaine de la direction d'orchestre; quelques pages concentrées y traçaient un portrait de Constantin Silvestri. Pourtant, le grand musicien méritait davantage; et en sa qualité d'ancien élève de maître, Eugen Pricope sentit qu'il était de son devoir de compléter son travail par une ample étude monographique: il s'agit du livre que nous allons présenter et que nous venons de lire avec un intérêt suscité non seulement par le titre mais aussi par la manière de traiter le «sujet».

Car écrire sur Constantin Silvestri, c'est-à-dire sur «une époque d'or» de la vie musicale roumaine, s'avère une mission chargée de lourdes responsabilités professionnelles. Selon notre opinion, l'auteur devait, en ce cas réaliser tout d'abord — quel qu'en soit le nombre des pages affectées à ce but — le portrait d'un interprète «idéal», d'un interprète, notamment, qui d'une manière inaltérée nous a fait don de la musique universelle. Cet impératif aussi a été complètement réalisé: Eugen Pricope, dans son ouvrage, nous rend présent l'art vivant et vigoureux

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du chef d'orchestre Silvestri, art dont beaucoup d'entre nous ont été les témoins. La principale qualité de cet art a été sans doute sa limpidité, sa transparence, de même que la lumière du soleil pénètre libre et pure dans les maisons à travers des vitres nettoyées; sinon il ne saurait y avoir une interprétation plus fidèle (directe) que celle dont la précision technique et stylistique se combine dans la vision expressive de l'artiste. Silvestri a été un pareil artiste, et le livre de Eugen Pricope nous le confirme.

La méthode monographique choisie par l'auteur poursuit l'évolution d'un artiste qui est arrivé tout seul, au bout de grands efforts, au pupitre de l'Athénée Roumain; la séparation rigide, et inutile, que nous avons souvent constatée dans les monographies des artistes («vie-œuvre»), est ici absente, et nous n'en ressentons aucunement le besoin. Les lectures de jeunesse, la nature psychique de l'artiste, les circonstances fortuites de son existence «faite de souffrance» se fondent dans l'histoire de la vie d'un homme qui jusqu'au bout fut conséquent avec soi même.

En s'adressant en égale mesure aux spécialistes et au public musical, l'auteur du livre tient à la fluidité de la lecture: le côté anecdotique est subsumé à une solide documentation scientifique (d'historien, de critique, de chef-d'orchestre) et aux analyses d'interprétation, extrêmement précieuses par leur inédit et par leur rareté en tant que genre.

Constantin Silvestri, connu au public roumain surtout comme chef-d'orchestre, est présenté dans cette étude dans toute sa complexité, laquelle s'étend aussi à d'autres domaines musicaux auxquels il s'est consacré: composition, pédagogie (direction d'orchestre), pianistique. Le pianiste-improvisateur qu'il était a souvent aidé le chef-d'orchestre à mieux expliquer ses intentions concernant un ouvrage ou un autre, surtout quand il s'agissait de «valeurs thésorisées». Les annotations de l'auteur en marge des «leçons Silvestri» deviennent de véritables analyses d'interprétation: Brahms, Bach, Tchaïkovsky, Dvorak et d'autres sont soumis à de rigoureuses recherches dont la «transposition» littéraire est des plus suggestives. Nous espérions, néanmoins, apprendre davantage quant à la conception d'interprète de la musique d'Enesco, Silvestri ayant fait de considérables efforts pour le rendre connue au public roumain. *L'Œdipe* dirigé par Silvestri, par exemple, fut non seulement une pierre de touche pour tester la maturité de notre public, mais aussi un modèle de référence pour les reprises ultérieures. En quoi consistait «le mystère» de l'affirmation de cet art accompli? Nous aurions de même souhaité une évocation de «compositeur Silvestri», dans une exposition tout aussi pertinente que celle qui le définit en tant que chef-d'orchestre.

Nous avons noté ces observations tout en sachant qu'il est prématuré d'exiger à une première étude de proportions plus importantes, comme c'est le cas du présent ouvrage, d'épuiser toutes les informations que nous aurions souhaitées. Des études ultérieures, croyons-nous, viendront s'ajouter à ce livre écrit avec compréhension, avec compétence et force suggestive.

Lucia-Monica Alexandrescu

IOANA MĂRGINEANU, *Frank Wedekind, un precursor*, Univers-Verlag, Bukarest, 1976, 324 S.

Die moderne, neuere Literaturwissenschaft erweist, unter anderem, in ihrer großen Mannigfaltigkeit, inmitten der Verschiedenheit aller Richtungen, die sie umschließt, eine ständige Bemühung, die Fäden, die uns an Vergangenheit und Tradition binden, zu entdecken und aus ihr gemäßer Sicht, zu deuten; es ist die Suche nach den Wurzeln und nach der Dauerhaftigkeit, nach jenem immer bleibenden Gerüst, das Vertrauen zum Menschen und zu seinem Schaffen verleiht. Es ist die Rede von jener Beschäftigung, erfrischte, wissenschaftlich geprägte Neudeutungen früherer Werke zur Geltung zu bringen, wertvolle Ideen und bedeutende künstlerische Mittel als kostbare Reserven der Weiterentwicklung zu betrachten.

Dieser Beschäftigung ist auch die Tatsache zu verdanken, daß nicht wenigen der früher umstrittenen und manchmal sogar vernachlässigten oder tendenziös gedeuteten Autoren erst jetzt wieder Gerechtigkeit zuteil wird. Darunter befindet sich auch Frank Wedekind (1864—1918), derjenige Dramatiker, Schriftsteller, Lyriker, glänzende Schauspieler und Chansonsänger, der ein Leben lang um Anerkennung ringen mußte und für welchen das Interesse der Öffentlichkeit erst nach seinem Tode wach wurde. Es ist vielleicht einleuchtend, wenn wir nur einige Daten der Literaturwissenschaft aufzählen, um sie dann von selbst sprechen zu lassen: 1900, als von Wedekind *Frühlings Erwachen*, *Erdgeist*, die Erzählungen *Die Fürstin Russalka*, *Der Liebestrank*, *Die junge Welt* bereits vorlagen, kannte Richard M. Meyers *Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts* noch nicht einmal seinen Namen, obwohl sie sonst jeden kleinen Autor erwähnte. Der erste, der von ihm und für ihn sprach, war im Jahre 1902

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Moeller van den Bruck in seiner modernen Literaturgeschichte. Erst 1920—1921 erschien, verfaßt in drei Bänden von Artur Kutscher, die große *Wedekind-Biographie;* ihm hat die Nachwelt auch die Veröffentlichung seiner Briefe zu verdanken.

Das Buch *Frank Wedekind, ein Vorläufer*, das im Jahre 1976 im Univers-Verlag Bukarest unter der Unterschrift von Ioana Mărgineanu erschienen ist, als Auszug einer viel umfassenderen Doktorarbeit, schreibt sich als schönes Gelingen in diese Tendenz der Literaturwissenschaft ein. Im Titel schon, programmatisch, deutet die Autorin auf die Zielsetzung ihrer Schrift. Es geht ihr in erster Linie um die Bestimmung der Vielfältigkeit, der Vielschichtigkeit eines „Vorläufers der Moderne", was in der thematisch eingegliederten Arbeit sich in neun Kapiteln verwirklicht: „Porträt im Mosaik", „Kinder und Narren", „Zirkus und Pantomime", „Mythos und Ikonoklastie oder Eros und Thanatos", „Das Abenteuer", „Der Einakter oder die Tragikomödie des Künstlers", „Das Antlitz im Spiegel", „Wedekindsrezeption in Rumänien", „Abgrenzungen, Verkettungen, Verhältnisse und Beziehungen". Die Arbeit wird noch, außer dem reichen Literaturnachweis, von einer chronologischen Auswahl der bedeutendsten Aufführungen Wedekinds Stücke ab 1898 bis 1975 ergänzt.

Wie aus den aufgezählten Kapiteltiteln leicht zu vernehmen ist, ist die Studie von Ioana Mărgineanu keine gewöhnliche Monographie oder besser gesagt, keine Monographie im älteren Sinne des Wortes; es ist keine chronologische Darstellung des Lebens und Werkes Frank Wedekinds, sondern vielmehr ein gelungener Versuch, dem Leser die Hauptbeschäftigungen und Kennzeichen eines Künstlers hohen Ranges zu verdeutlichen und ihn seinem Gewissen, seinem Denken und seiner Seele, näher zu bringen. Nach einem Überblick, der sehr eng den Menschen Wedekind mit seinem Werk verbindet, mit Hilfe eines „Querschnittes" durch Briefe und Tagebücher wird themenweise die ganze Dramaturgie Wedekinds analysiert, nicht nur mit gutem Kennen, sondern auch mit Scharfsinn und Feingefühl. In dieser Art und Weise wird uns eine besonders interessante Demonstration vor Augen geführt, von der „Brücke" und „Quelle", die gleichzeitig Wedekinds Schaffen, für uns heute, in historischer Rückperspektive bedeuten kann. Eine Brücke über Zeiten, Strömungen und Schulen, von der Bewegung „Sturm und Drang" und der Romantik durch Ibsen und Strindberg zum Expressionismus und Surrealismus bis in die Gegenwartsdramatik; eine „Quelle" für die moderne Theaterbewegung und für nicht wenige wichtige zeitgenössische Dichter, die sein Werk kennenlernten.

Ioana Mărgineanu bestimmt für Frank Wedekinds Schreibweise eine realistische Grundlage mit starker Abneigung gegen den Naturalismus („Los vom Naturalismus!") und mit großer Neigung zum Psychologischen und Phantastischen; eine für Wedekind typische, ihm eigene Verflechtung an Sozialkritik und „Moralpathetik". Die Linien, die zur Gegenwartsdramatik führen, laufen durch Wedekinds Werk — laut der Beweisführung der Autorin — wie durch eine Schaltstelle. Motive und Gestalten in ihrem Bestehen und immer Anderswerden, in der Art, sich immer anders der Welt zu „zeigen", werden verfolgt, von Grabbe, Lenz, Büchner — andere „Einzelgänger" der Literaturgeschichte die man in eine sehr genau abgegrenzte Stil- oder Schulrichtung, nur indem man sie mißdeutet und verarmt, zwingen kann — bis Schnitzler, G. Kaiser, Sternheim, Brecht (der frühe), Dürrenmatt, Handke usw. Die Forschung überschreitet die Grenzen der dramatischen Literatur wie auch diejenigen der deutschen Literaturgeschichte. Vergleiche und Absonderungen werden auch mit großen Schriftstellern wie Th. Mann, H. Broch, und Musil gestellt, das weite Feld der Weltliteratur wird angeschnitten; wir erwähnten schon Ibsen und Strindberg und die Aufzählung kann mit Jarry, Apollinaire, Albert Camus, Michel de Ghelderode, William Saroyan, Nathalie Sarraute usw. weitergeführt werden.

Die ganze Arbeit zeugt, trotz eingehender und breiter Fachliteraturforschung von einem klaren, persönlichen Standpunkt. So zum Beispiel bringt das Kapitel „Der Einakter oder die Tragikomödie des Künstlers" Gedanken und wertvolle künstlerische Mittel zum Vorschein, die von anderen Studien wenig oder gar nicht hervorgehoben wurden. „Wedekinds Rezeption in Rumänien" stellt auch einen besonders wichtigen Beitrag dar, einen wissenschaftlich begründeten Beweis, daß die rumänische Kultur immer die Gabe und die notwendige „Aufgeschlossenheit" zur Weltliteratur besaß.

Die Abhandlung *Frank Wedekind, ein Vorläufer* bereichert durch wissenschaftliche Haltung und kühne, moderne Deutung die Literatur um Wedekind und erweckt, von neuem, das Interesse der Literaten und besonders der Theaterleute für das Werk eines der „Väter der Moderne", den wir mit gutem Wissen und

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Gewissen, aus vielen Gründen, auch als Zeitgenosse betrachten dürfen.

Adriana Hass

D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU, *Shakespeare pe ecran*, București, Ed. Meridiane, 1976, 267 pp. + ill.

Shakespeare pe ecran (Shakespeare à l'écran) représente le troisième volume d'une série inaugurée il y a quelques années par le doyen des critiques roumains de film, D. I. Suchianu, avec la collaboration de l'historien du cinéma Constantin Popescu. Concus sous la forme d'«anthologies affectives» — tel que très plastiquement avait caractérisé Charles Ford le premier *opus* des deux auteurs — , les livres de D. I Suchianu et C. Popescu contiennent chacun de pertinentes analyses d'œuvres de référence du cinéma universel.

À la différence des précédents — *Filme de neuitat* (Films inoubliables) et *Metamorfoze cinematografice* (Métamorphoses cinématographiques) et du titre ultérieur — *Drumuri, destine, climate* (Chemins, destinées, climats) comprenant des études sur les films les plus divers comme genres et catégories, *Shakespeare pe ecran* cerne une sphère manifestement plus restreinte, celle des transpositions de grand prestige à l'écran des œuvres shakespeariennes; comme d'habitude, les chroniques des films (sauf deux ou trois) sont écrites par Suchianu, alors que le «dossier» comprenant des données sur la genèse et l'historique des diverses pellicules est dû à C. Popescu.

Cette fois encore le goût et les préférences des deux auteurs, leur «affectivité» constituent les bases à partir desquelles le choix est fait, au risque de préférer certains films au détriment d'autres d'une valeur égale sinon supérieure. On se trouve ainsi devant d'amples analyses relatives à plusieurs films portant à l'écran *Roméo et Juliette* (George Cukor, 1936, Renato Castelani, 1954, Franco Zefirelli, 1968) ou à des films moins connus et appréciés comme *La Nuit des rois* (Ian Frid, 1955) ou *Comme il vous plaira* (Paul Czinner, 1935); par contre, il n'existe que de sommaires références filmographiques sur des réalisations comme *Le trône ensanglanté* (Akira Kurosawa, 1957), *Hamlet* (Tony Richardson, 1969), *Le Roi Lear* (Peter Brook, 1970), *Macbeth* (Roman Polanski, 1971) ou autres de même envergure.

«Il se peut qu'aucun des autres arts — peinture, musique, ballet — n'ait autant d'affinités avec le théâtre de Shakespeare que l'art du film, qui a prouvé non seulement qu'il s'entend à l'assimiler mais à la rigueur qu'il sait atténuer certains de ses manques techniques ou matériels, qu'il sait prolonger sa ligne poétique, prêter vie à tant d'élément que le dramaturge n'a fait que suggérer». Ce sont là les paroles des auteurs dans l'introduction au présent volume. C'est, de plus, une conviction devenue profession de foi et qui se fait sentir le long de l'ouvrage; des qualités unanimement reconnues de certaines réalisations shakespeariennes à l'écran ou — aspect d'autant plus intéressant du livre — telles autres vertus filmiques encore non relevées par les théoriciens du septième art sont mises en évidence par les auteurs avec clarté et passion.

Dans son style à ne pas confondre, D. I. Suchianu redécouvre aux spectateurs d'aujourd'hui le charme de quelques pellicules d'autrefois comme *La Mégère apprivoisée* — premier film shakespearien sonore tourné par Sam Taylor en 1929 — ou *Le Songe d'une nuit d'été*, la retentissante réalisation de 1935 du couple Reinhardt-Dieterle. Pour cette dernière pièce de même que pour d'autres films shakespeariens de prestige (tels ceux signés par Laurence Olivier et Orson Welles dont l'œuvre cinématographique inspirée des pièces du grand Will a été entièrement analysée), C. Popescu établit de minutieux «dossiers», accumulant avec zèle de nombreux arguments pour et contre en mesure d'offrir une image d'ensemble éloquente sur les films dont le livre s'occupe.

Un chapitre particulièrement intéressant est celui des films qui «s'inspirent» de Shakespeare, autrement dit de «climat» shakespearien, parmi lesquels les auteurs choisissent *Gentleman après minuit* (Archie Mayo, 1937), *Roméo, Juliette et les ténébres* (Jiri Weiss, 1960), *Lady Macbeth de Sibérie* (Andrzej Wajda, 1961), *West-Side Story* (Robert Wise, 1961). «Ce serait un des aspects de la mise à l'écran de Shakespeare» affirme Suchianu. «Il se peut fort bien qu'un auteur de films compose une histoire qui n'a jamais été écrite par Shakespeare mais qui, par sa structure ou son thème soit très shakespearienne. En faire un film signifierait encore «mettre à l'écran» Shakespeare („faire du Shakes-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

peare" diraient les Français)». Cette conception des auteurs leur a fait déceler des sens inédits dans des œuvres cinématographiques qui, tout en étant loin de clâmer leur appartenance à Shakespeare, restent pourtant shakespeariennes sinon dans la lettre tout au moins dans l'esprit.

Une filmographie aux intentions exhaustives (tâche spécialement difficile étant donné l'abondance du matériel en même temps que l'absence de sources documentaires systématisées sans parler des innombrables contradictions qui se trouvent dans les différentes sources) a pour principal but d'informer le lecteur sur l'existence d'autres nombreuses œuvres cinématographiques qui n'ont pu être analysées au cours du volume. La filmographie (qui compte 29 *opus* shakespeariens, portés à l'écran en plus de 300 versions filmiques, en commençant par *Le Roi Jean*, tourné en 1899 par Sir Herbert Beerbohm Tree et en finissant avec les pellicules des années '73—74, ainsi que d'autres genres de réalisations ayant des affinités avec le thème en question, comme par exemple celles qui sont consacrées au théâtre de Shakespeare, aux films documentaires sur William Shakespeare ou même à «Shakespeare en tant que personnage de film d'art») achève ce livre de grand mérite, utile aux spécialistes autant qu'au large public des amateurs.

Olteea Vasilescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRAVAUX PARUS

THÉÂTRE

A. BĂLEANU, C. BĂLTĂREȚU, *Cultura spectacolului teatral*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1976, 208 p.

ISRAIL BERCOVICI, *100 de ani de teatru evreiesc în România (1876–1976)*, Bucarest, Ed. Kriterion, 1976, 312 p.

N. CARANDINO, *Radiografii teatrale*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1976, 216 p. (Collection «Masca»).

MARIA VODĂ CĂPUȘAN, *Teatru și mit*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976, 200 p. (Collection «Discobolul»).

TRAIAN CHELARIU, *Teatru*, Bucarest, Ed. Minerva, 1976, 436 p.

*** *Colocvii teatrale clujene*, I, Cluj-Napoca, 1976, 206 p.

*** *Documente din arhive ieșene – Documente literare*, vol. II, édités par: GH. UNGUREANU, D. IVĂNESCU, VIRGINIA ISAC, Bucarest, Ed. Minerva, 1976, 352 p.

PAUL EVERAC, *Încotro merge teatrul românesc? Atitudini și polemici din viața de teatru*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1976, 204 p. (Collection «Masca»).

LEON LEVIȚCHI, *Studii shakespeariene*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976, 240 p.

IOAN MASSOFF, *Teatrul românesc — privire istorică*, tome VI, Bucarest, Ed. Minerva, 1976, 556 p.

IOANA MĂRGINEANU, *Frank Wedekind, un precusor*, Bucarest, Ed. Univers, 1976, 324 p. (Collection «Monografii»).

ALEXANDRU OLARU, *Shakespeare și psihiatria dramatică*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1976, 380 p.

VIRGIL PETROVICI, *Tehnica iluminatului artistic*, Bucarest, Ed. Tehnică, 1976, 400 p.

ION D. SÎRBU, *Teatru*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1976, 288 p.

DUMITRU SOLOMON, *Teatrul ca metaforă*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1976, 208 p. (Collection «Masca»).

*** *Teatrul Național Iași, 160 de ani de teatru românesc*, Jassy, Ed. Junimea, 1976, 218 p.

ION ZAMFIRESCU, *Drama istorică universală și națională*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1976, 296 p. (Collection «Masca»).

CINÉMA

SIMELIA BRON, *A 8-a artă? În lumea filmului de animație mondial și românesc*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1976, 156 p.

L. CASSVAN, *Mituri și legende din lumea filmului*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1976, 344 p. (Collection «Clepsidra»).

*** *Cinematograful românesc contemporan 1949–1975*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1976, 236 p.

MANUELA GHEORGHIU, *Filmul și armele*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1976, 252 p.

D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU, *Shakespeare pe ecran* (vol. III du cycle «Filme de neuitat»), Bucarest, Ed. Meridiane, 1976, 268 p.

MUSIQUE

THEODOR BĂLAN, *Prietenii mei muzicieni* ⟨Tiberiu Brediceanu, Constantin Silvestri, Constanța Erbiceanu, Ion Vasilescu⟩, Bucarest, Ed. Muzicală, 1976, 384 p.

WILHELM G. BERGER, *Muzica simfonică modernă și contemporană 1930–1950* ⟨Guide, vol. IV⟩, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 232 p.

*** *Béla Bartók și muzica românească*. Paru par les soins et avec une préface de Francisc László, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 248 p.

PETRE BRÎNCUȘI, *George Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 480 p.

TIBERIU BREDICEANU, *Scrieri*. Paru par les soins et avec une préface de Brândușa Nuțescu, sous l'égide de l'Institut d'histoire de l'art, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 288 p.

GHEORGHE CIOBANU, *Culegeri de folclor și cîntece de lume*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 268 p. (Collection «Izvoare ale muzicii românești», vol. I).

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*, vol. III, *Preromantismul (1823–1859)*; vol. IV, *Romantismul (1859–1898)*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 428 p. (I); 584 p. (II).

MAX EISIKOVITS, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 352 p.

ION ITU, *Lucia Cosma. Destinul unei artiste*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 144 p.

ALEXANDRU LEAHU, *Maeștrii claviaturii*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 276 p.

MACARIE IEROMONAHUL, *Opere*, vol. I, *Theoreticon*. Paru par les soins, avec une étude introductive et la translittération de Titus Moisescu, sous l'égide de l'Institut d'histoire de l'art, Bucarest, Ed. Academiei, 1976, 128 p. + 6 pl.

*** *Muzica și publicul*. Sous la direction de: Mircea Voicana, Lucia-Monica Alexandrescu et Vladimir Popescu-Deveselu; paru sous l'égide de l'Institut d'histoire de l'art, Bucarest, Ed. Academiei, 1976, 136 p.

*** *La Personnalité artistique de Georges Enesco. Enesciana*, vol. I (Centre d'études «Georges Enesco»), Bucarest, Ed. Academiei, 1976, 182 p.

EUGEN PRICOPE, *Constantin Silvetri. Între strălucire... și cîntece de pustiu*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 320 p.

IOSIF SAVA, FLORIAN ȘERBESCU, *Silvia Șerbescu*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 138 p.

CARMEN ANTOANETA STOIANOV, *Scărlătescu*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 138 p.

GHIZELA SULIȚEANU, *Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 480 p.

NINA VIERU, *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 304 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISQUES DE MUSIQUE ROUMAINE

1. CONSTANTIN SILVESTRI
Quatuor pour cordes no. 2, op. 27, no. 2
I. Con passione — agitato e molto espressivo; II. Brillante, giocoso; III. Nostalgico; IV. Con virtuosità, ma leggiero.
Lucian Rogulski, Ier violon; Victoria Rogulski, IIe violon; George Popovici, viole; Alfons Capitanovici, violoncelle.
— *Suite no. 3 pour piano seul*, op. 6, no. 1
I. Preludio; II. Duetto; III. Capriccio; IV. Notturno; V. Danze sacre; VI. Baccanale.
Maria Fotino, piano.

À cause de sa prestigieuse carrière de chef d'orchestre, Constantin Silvestri est moins connu au public de nos jours en qualité de compositeur. Aussi le disque s'avère-t-il d'autant plus utile, complétant la précieuse discographie laissée par l'interprète, sur le parcours de laquelle il y eut plusieurs «Grands prix du disque».

Le Quatuor pour cordes no. 2 peut être considéré comme l'un des ouvrages les plus réussis du genre dans l'ensemble de la création roumaine. Il s'en dégage une impression de formidable force latente, portant la formation jusqu'au seuil des sonorités orchestrales. Le style du compositeur, robuste et avec de sûrs penchants vers le burlesque, mais oscillant aussi vers le silence de la méditation, est très personnel; si l'on peut détecter des influences, celles-ci sont d'ordre général, comme le serait, en premier lieu, l'influence du milieu roumain de composition.

Les interprètes, choisis parmi les meilleurs instrumentistes de l'Orchestre Philharmonique «George Enescu», forment un ensemble d'une grande cohésion.

La suite pour piano, brillamment interprétée par Maria Fotino, est un ouvrage d'une fantaisie débordante, témoignage de la perfection pianistique atteinte par le musicien si complexe que fut Constantin Silvestri.

STM — ECE — 01078

2. DINU LIPATTI
Șătrarii (Les Tziganes nomades), *suite symphonique*(I. *L'Arrivée des Tziganes* — Allegro maestoso; II. *Idylle à Floreasca* — Andantino; III *Ribote avec lautars* — Allegro);
— *Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre à cordes* (I. Molto maestoso; II. Molto adagio; III. Allegro con spirito).
Orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj-Napoca, chef d'orchestre Emil Simon. Solistes: Sofia Cosma et Corneliu Gheorghiu.

Voici encore un disque appelé à restituer l'image d'un musicien complexe: Dinu Lipatti.

Le premier ouvrage, *Șătrarii*, distingué en 1934 avec le Ier prix de la composition «George Enescu», est composé dans la meilleure tradition énescienne, en ce sens que les motifs inspirés du folklore roumain se mêlent aux procédés de composition de tradition européenne. Le caractère de musique à programme de la suite est très généralisé, et les mouvements qui la composent sont en une visible fusion, grâce au thème dominant qui confère à la pièce un caractère cyclique.

Le second ouvrage, *La Symphonie concertante*, témoigne de la parfaite maîtrise du compositeur, tant par la densité du matériel musical que par une plus grande concision. Cependant, pour l'évolution générale de l'école roumaine de composition, il s'avère d'un intérêt moindre par comparaison avec *Șătrarii*, où le filon folklorique est plus vigoureux. Nous y trouvons un thème lyrique (doïna) dans la deuxième partie, des intonations et des rythmes de danse dans la troisième partie, mais la première partie, dont le caractère est dominant, est d'une facture classique, d'ailleurs imposée par le genre même de la symphonie concertante.

L'enregistrement est de bonne qualité et l'interprétation excellente.

STM — ECE — 01120

3. PAUL CONSTANTINESCU
La sonate byzantine pour violoncelle seul (I. Praeludium — Moderato; II. Passacaglia — Andante; III. Finale — Maestoso).
— *Deux études en style byzantin pour violon, viole et violoncelle* (I. Andantino; II. Allegro non troppo).
— *Variations libres sur une mélodie byzantine du XIIIe siècle, pour violoncelle et orchestre.*
L'orchestre de chambre dirigé par Ludovic Baci.

Par ces trois ouvrages instrumentaux, le disque illustre la préoccupation essentielle de Paul Constantinescu: l'exploration des virtualités de la musique byzantine. Le compositeur y effectue une synthèse des ressources d'une musique de type essentiellement monodique et vocal, d'une part, et d'une conception de facture européenne dans la composition, de l'autre part. C'est pourquoi Paul Constantinescu s'arrête sur le modèle de la sonate pour solistes de J. S. Bach, avec des traits polyphoniques prononcés, plutôt que sur la sonate classique, laquelle est la cristallisation d'une dialectique harmonique-tonale, ou bien sur la forme du lied (dans *Études*...), en tant que prototype fréquent dans tout système de pensée musicale; il a également appelé aux variations libres, dans lesquelles la forme se constitue sur la mesure du matériel.

Dans la *Sonate*... et les *Variations*... les mélodies proviennent de la collection de I. D. Petrescu.

Le disque a été réalisé avec le concours de quelques-uns des plus brillants interprètes roumains, dans de très bonnes conditions d'enregistrement.

STM — ECE — 01188

4. DOCUMENTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN MUNTENIA, MOLDOVA ȘI TRANSILVANIA (Documents de la culture musicale de Munténie, de Moldavie et de Transylvanie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Disque no. 1: XIVe–XVIe siècles.

EUSTATIE PROTOPSALTUL — *Enedysato o Kyrios...*
ANONYMUS — *Anastaseos emera... Tropaire*
FILOTEI MONAHUL
ANONYMUS — *Oi moi o Adàm en threnoj Kekrazen ...*
DOMETIAN VLAHUL — *Poterion soteriou*
JOHANNES HONTERUS — *Odae cum harmoniis*
a) *Saphicum aliud*
b) *Choriambicum asclepiadeum*
c) *Iambicum dimetrum*
d) *Iambicum dicolon*
GEORG OSTERMEYER — *Si bona suscepimus de manu Domini*
JOHANNES HONTERUS — *Odae cum harmoniis*:
a) *Phaletium hendecasyllabicum*
b) *Gliconium ec aliud*
c) *Iambicum dimetricum catalecticum*
d) *Alemanium dactilicum*

Le chœur de chambre «Madrigal» sous la direction de Marin Constantin.
Solistes: Eremia Stere (3), Ştefan Pruteanu (4, 5), Mircea Drăgan: orgue (8 a, b, c, d).

Voici le premier disque de la série que l'«Electrecord» se propose de dédier à la musique savante pratiquée par le passé sur le territoire de la Roumanie. Il fut réalisé avec la contribution du célèbre chœur de chambre «Madrigal», sous la direction de Marin Constantin, dont les initiatives de ressusciter notre ancienne culture musicale sont depuis longtemps connues et appréciées. Le disque bénéficie de la présentation de l'un des plus compétents chercheurs de la musique byzantine, le professeur Gheorghe Ciobanu.

À cause de la circulation, souvent sur le parcours de plusieurs siècles, des mêmes chansons par la voie orale ou par des copies répétées, il est très difficile, parfois même impossible, d'en établir l'auteur. Aussi a-t-on préféré, par exemple dans le cas de la première chanson, de faire le disque sous le nom de Eustatie le Protopsalte de Putna, d'après le manuscrit (de 1511) duquel il est reproduit, quoique Gh. Ciobanu ait découvert que son auteur est en réalité Ioan Cucuzel (1280–1360); de même les mélodies polyphoniques de type occidental (la seconde partie du disque), à l'exception du motet de Georg Ostermeyer (reconstitué par Franz Xaver Dressler) apparaissent sous le nom de Johannes Honterus, lequel publia en 1548, à Braşov, la collection *Odae cum harmoniis*.

On remarque la haute qualité de l'enregistrement, réalisé avec une grande finesse pour ce qui est du dosage des voix (Cornelia Cotaibă).

STM – ECE – 01199

Anca Jalobeanu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes: Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, 71104, Bucarest, Roumanie.*

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIV, P. 1–136, BUCAREST, 1977

PRINTED IN ROMANIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 30